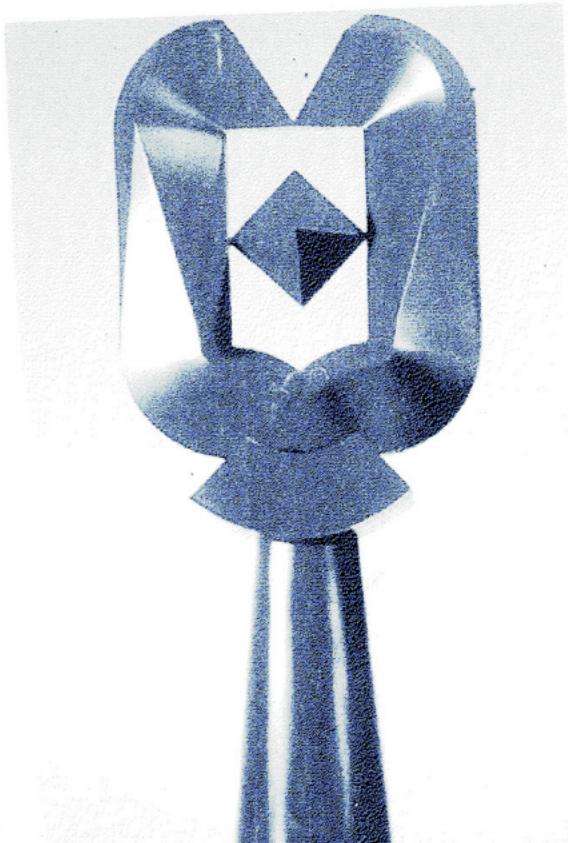
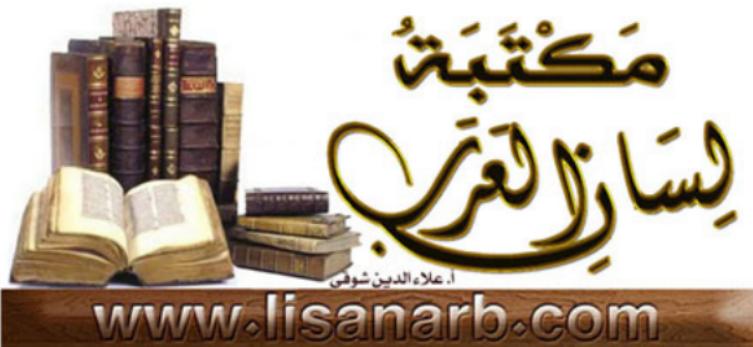




عبد الله الطوخى: عاشق النهر والفن والحرية
ملك عبد العزيز: تلمس قلب الأشياء
الفنون: مَسٌّ من الشيطان الرجيم



العدد ١١٥ - مارس ١٩٩٥



مَكْتَبَةُ
لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com



مكتبة لسان العرب

www.lisanarab.com

لسان العرب

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديموقراطية / شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي / مارس ١٩٩٥

رئيس مجلس الإدارة: لطفى واكد
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمى سالم
سكرتير التحرير: مجدى مسنيين

مجلس التحرير: ابراهيم أصلان /
صلاح السروى / كمال دمذى / ماجد يوسف

المستشارون: د.الطاھر مکى/ د.أمينه رشید/
صلاح عبیس/ د.عبد العظیم انبیس/
د.لطیفة الزيات/ ملك عبد العزیز
شارک فی هیئت المستشارین الراحل الكبير
: د.عبد المحسن طه بدر
شارک فی مجلس التحریر
الراحل الكبير : محمد رومیش

المحتويات

- أول الكتابة.....	المحررة ^٥
* ملف عبد الله الطوخى: نبع البنابيع	
- تحطيم الأستار.....	د. على الراعى ^{١٢}
- مدخل إلى الرشاقة.....	فريدة النقاش ^{١٥}
- رحلة الطوخى في المسرح.....	د. نهاد صليحة ^{٢٥}
- الرمز والكتابية.....	د. عبد القادر القط ^{٢٨}
- ملحمة ضد المكاتب.....	رجاء النقاش ^{٤٨}
- الربيع هو الملك.....	شوقي بزيع ^{٥٠}
- أخيراً فعلها مصرى.....	د. مرسى سعد الدين ^{٥٥}
- سنوات الحب والسجن.....	أحمد هاشم الشريف ^{٦٧}
- لا معنى لوجه يشبه كل الوجوه.....	عبد الله الطوخى ^{٦١}
- بيلوجرافيا الطوخى	^{٦٣}

نَصْوصٌ

شعر:

- الجلطة ايمان مرسل ٦٦
- ديسمبر ضاحى عبد السلام ٧٢
- حساسية على الديكرورى ٧٤
- البناء محمد عليه ٧٧

قصص:

- السؤال مصطفى نصر ٧٨
- بنت عم حامد خالد السروجي ٨٤
- أصوات جديدة (شيرين أبو النجا -أمل الصريدى) تقديم ف. ن ٩١

الديوان الصغير

- مختارات من شعر ملك عبد العزيز تقديم د. محمد مندور ١١٢

المِيَاهُ التَّقَافِيَةُ

- تغريب للمدينة أم للفن د. مجدى عبد الحافظ
و.د. باسكال هاشيه ١١٤
- التشكيل مس من الشيطان فاطمة إسماعيل ١٢٧
- البناء والكتابة من التلماساني ١٣٤
- بيضة النعامة: تحرير الروح بالجسد ماجد يوسف ١٤٢
- ماما أمريكا: عندما تحطم الوهم وفاء كمالو ١٤٩
- تواصل سعدنى السلامونى ١٥٢
- تواصل (أولاد حارتانا بين النقد والقرصنة) ١٥٦
كلام مثقفين: (بوابة الحلوانى فى دكان الزلبانى). صلاح عيسى ١٥٩



أول الكتابة

«... وإنما كانت الأمور لم تمض النقدية ما هو جدير بها. وهي كلمات حزينة وواوقة في هذا لأننا أخطأنا في الإيمان أن. حزينة لأن حلماً كبيراً بالحب، وإنما معناه أن الوقت لم للبشرية قد تهاوى بانهيار الاتحاد السوفياتي والنظم الاشتراكية في شرق أوروبا، ثم انفراد أمريكا بالعالم الذي ينبع من قوتها العسكرية المهيمنة، وقد كان الحلم الإنساني الذي تجسد في نظم الطوخي الروائي والقصاصي الذي ودول هو حلم للتحرر من الخوف والمذلة وال الحاجة أي تجميد لهاته من أجل الحاجات الآنية»

وإذا كانت الأمور لم تمض في الطريق الذي قدرناه فليس وهذا لأننا أخطأنا في الإيمان باليات بعد ذلك يصبح الإنسان إنساناً...» بهذه الكلمات الحزينة والواوقة في أن واحد يقدم الناقد الدكتور «على الرامي» كلمه في تجربة مبد الله نخصص له ملئنا هذا العدد، وهو واحد من كتاب كثيرين لهم إسهاماتهم الجديرة بالاحترام والتي لم تلق من العناية

يجمعنا الإيمان
أن العالم يوماً
يخرج من دغل الظلمات
إلى فجر الفد
إلى عصر الإنسان
فسوف تبقى روح الخير في
هذا العالم - تلك الروح التي
نراهن عليها نحن الاشتراكيين -
مشدودة إلى عصر الإنسان القادم
حتى سوء في وطننا العربي
الذى يعيش أسوأ حالاته، أو في
العالم أجمعه وهو ما يزال أسير
التناقض بين الوفرة الهائلة في
الثروات التي ينتجهما الإنسان
عن طريق التطور المستمر للعلم
والเทคโนโลยيا، وبين البؤس
المتزايد لأكثر من ثلاثة أرباع
البشرية التي هي بلدان
الجنوب.

من مناقشته الممتعة المكتوبة
لرواية «عبد الله الطوخى»
«امرأة فوق الثلوج» يستنتج
الدكتور «على الراعى» من
موقف البطلة اتجاهها رومانسياً
مثاليًا، لأن «إيلدا» تقول في
مناقشة حول المصرح الذى
يدرسه صديقها العراقي «فاضل»
مدافعةً من إلغاء العاشر الرابع
والاستثناء من الستار في
المسرح:

إلى فجر الإنسانية، ولا ينكر إلا
جاحد أن وجود الاتحاد السوفيتى
بكل عظمته وبكل أخطائه كان قد
حمى الشعوب الصغيرة والبلدان
المستقلة من همجية الإمبريالية
وسلطتها، وليس ما يحدث لكل
من العراق ولبيبا وفلسطين إلا
إلا بعض الحصاد المر لاختفاء
الاتحاد السوفيتى من المعادلة
العالمية حيث انفرد أمريكا
بالمملكة المتحدة لجعلها أداة
لهيمنتها على الدنيا.
ولكنها أيضًا كلمة واثقة
تعرف من مسيرة تاريخ الإنسان
الذى خرج من الوحوش القديم
أسير الحاجات البدائية، انه وإن
كان الوقت لم يأت بعد لكن
يصبح الإنسان إنساناً، فإن هذا
الإنسان قد قطع شوطاً هائلاً في
اتجاه إنسانيته رغم كل
الانتكاسات والهزائم والألم
والانهيار.

إنها الروح ذاتها التي جعلت
الشاعرة ملك عبد العزيز، شاعرة
الوجودان الصافي، كما وصفها
المفكر الراحل الدكتور محمد
مندور، جعلها تنحدر بروح
متناهية - هي التي تقلب صور
المساء والليل والربيع العاتية
على مفردات عالمها - فتقول:

عن بلادها العانيا الاشتراكية أى
الشرقية سابقا قبل سقوط حانط
برلين، وكانت البلدان
الاشتراكية قد فتحت أبوابها
لابناء العالم الثالث ليتعلموا،
وأغدقـت معوناتها لدعم عملية
التحديث وتأمين التحرر
الوطني وناصرتهم ضد الاستعمار
والصهيونية.

وإن ما زاده الأن من انتهاكـات
النازية والعنصرية ومعاداة
الآجانـب بل ومناصرة الصهيونية
ليس هو الوجه الخفي لأوروبا
الذى لم تستطع المرأة
الرومانسية المثالية أن تراه،
ولكنه الوجه القبيح للرأسمالية
التي أنتجـت أزماتها المتكررة
كل أنواع العنصرية والتعصب
ناهيك عن الانتصار والحروب
العالمية والأهلية ونهب ثروات
الشعوب.

إن إيطـا بالآخرـى تتحدث عن
أوروبا وليدة مصر التـنوير
والعقلانية والحرية التي كانت
ظواهرـ العنصرية ومعاداة
الآخرين قد تراجعت فيها إلى حد
يقارب التلاشيـ لأن الثقافة التي
سادـت أيامـ الاشتراكية نهضـت
على مبدأـ المساواةـ العـلةـ بينـ
الآفرادـ والشعوبـ، وتـولدـ مفـهـومـ

«إنـ الاستـارـ لـلتـلـامـ أـورـوـبـاـ،
لـقدـ أـسـقطـتـ القـارـةـ كـلـ أـسـtarـاـهـ
ولـماـ يـعـدـ لـديـهاـ مـاتـقـفيـهـ،ـ أوـ ماـ
تـرـغـبـ فـىـ أنـ يـغـلـ مـلـكـاـ خـامـاـ
لـاصـحـابـ..ـ الصـراـحةـ وـالـوـضـوحـ
أـصـبـحاـ طـبعـ الجـمـيعـ..ـ»

وفيـ تـصـورـ المـحـرـرـةـ أنـ
«إـيطـاـ لـاتـنـتـسـ إـلـىـ الـاتـجـاهـ
الـرـوـمـانـسـ الثـوـرـىـ تـامـاـ أوـ
فـقـطـ،ـ وـإـنـماـ هـىـ أـيـضاـ تـعـبـيرـ عـنـ
الـرـوـحـ الـأـمـمـيـةـ الـحـلـةـ التـيـ كـانـ
الـفـكـرـ وـالـنـفـسـ الـاشـتـرـاكـيـانـ قدـ
رـسـخـ دـعـائـهـاـ عـلـىـ اـمـتدـادـ
مـاـيـزـيدـ عـلـىـ الـقـرـنـ مـنـ الـكـفـاحـ
الـمـتـواـصـلـ مـنـذـ اـنـدـلـاعـ كـوـمـيـوـنـةـ
بارـيسـ عـامـ 1871ـ،ـ تـلـكـ التـيـ قـاتـلـ
فـيـ صـفـوفـهـاـ مـتـاهـلـوـنـ مـنـ كـلـ
أـرـجـاءـ أـورـوـبـاـ تـعـبـيرـاـ عـنـ الإـخـاءـ
الـحـقـيقـىـ بـيـنـ الـكـادـحـينـ،ـ بـلـ إـنـ
الـكـوـمـيـوـنـةـ قـاتـمـ بـتـحـطـيمـ تـمـثالـ
الـقـاـنـدـوـمـ،ـ ذـلـكـ الرـمـزـ الذـيـ نـصـبـ
نـابـلـيـوـنـ بـوـنـاـپـرـتـ فـىـ قـلـبـ
بارـيسـ تـهـسـيدـاـ لـلـبـلـادـ التـيـ
فـتـحـمـهـاـ،ـ فـكـانـتـ الـكـوـمـيـوـنـةـ تـحلـ
رـوـحـاـ جـدـيـدةـ هـىـ الإـخـاءـ بـيـنـ
الـشـعـوبـ إـذـ تـبـعـثـ بـتـشـيدـهـاـ لـهـاـ،ـ
وـهـىـ تـنـسـعـ أـحـجـارـ الـاسـاسـ
الـكـبـيرـةـ فـىـ بـنـاءـ الـثـقـافـةـ
الـاشـتـرـاكـيـةـ.

كـانـتـ إـيطـاـ -ـ بـالـأـخـرىـ -ـ تـتـحدـثـ

ويرى الشاعر والناقد اللبناني شوقي بزيغ في رباعية النهر لعبد الله الطوخى أفقاً جديداً يربط بين النيل والفرات أى أفق للتحرر العربى وللوحدة المنشودة رغم كل شيء

النيل والفرات سكتاً حديد الروح العربية التي لن يمسير قطار الشرق السريع بدونها ، والذين رسموا حدود توسعهم بين هذين النهرين كانوا يريدون انتزاع هذه الروح من جذورها لكن يضموا شعوب المنطقة في المتأهة الأبدية، لكن النهر ليس مقلوماً من شجرة، بل يبتكرها في حالاته وامتداداته، لا يعود إلتلاعه ممكناً كما يستحبيل إلتلاعه..

إن حلم العالم الراحل جمال حمدان الذي زرع في جغرافيا المكان شلالاته التي أخذت تضرب بجذور قوية في الروح العربية وهي مشتقة لعبور الهزيمة والتشذم والضياع. وإذا كان نقد الأدب يتخذ طابعاً تطبيقياً في هذا العدد فإن نقد الفن التشكيلي يدخل من باب التنظير في مقالين هامين لكل من د. مجدى عبد العاظم و

الأسمية الذى قدمت إيطاً شعوذجاً فذا له.. وهى فى رفضها الاستجابة لإغراء نموذجين من رجال العالم الثالث لها بالرحيل أو الانتظار إنما كانت تدافع عن تكاملها الإنسانى وعن طفلها الأسود الذى سيكون مثار انتقاد لمحببها العراقى إذا ما التحق به وشاهده أهل فاھل الفارقون فى ثقافتهم القديمة. إن هذا «الولد الأسود» هو ابن لرجل أفريقي.. وسوف يتعدى الطفل الأسود ربما بسبب لونه.. وفي العانيا - التي كانت جنة للأطفال سواء كانوا من أبنائها- أو من غير أبنائها كان البرت الصغير سوف يجد السعادة الحقة.

كانت أوروبا إذن تقطع خطوات فى اتجاه كشف كل الأستار والتطهر من العدوانية والعنصرية لو أن طريق الاشتراكية تواصل، لكن الاشتراكية التى دخلت فى أزمة عميقة وشق مظلم طويل ثم انتكست فتعمت الباب على مصراعيه لكن تنتعش العنصرية من جديد.

.. ومازال الفجر بعيداً، ومازالت المستائر قائمة.. كما يقول الدكتور على الراعى.

فاطمة إسماعيل.

فيتسامول مجدى عبد الحافظ

هل تغريب المدينة تغريب

للفن؟، وهو يقصد بالتغريب هنا

فرض قيم ومناهج وأساليب

الثقافة الغربية على ثقافة أخرى

ويصل إلى أن التغير في التعبير

الفنى هو نتيجة حتمية لمجمل

التغير فى الواقع حتى لو كانت

احد عناصر هذا التغيير من

الواقع هو الحملات الاستعمارية

على مصر حيث إن ما زعمه

الفرنسيون من مهمة حضارية

فى مصر قد سد الطريق على

المكتسبات والتحولات الاندية

للمجتمع المصرى الذى كان قد

باشر التحديث .. وكانت هناك

فكرة رائجة فى الغرب ضمن

نزعه الولع بمصر تقول إن مصر

مشلولة تماما فى تطورها بسبب

الملكية...).

وقد أثبتت التاريخ كما أثبتت

الدراسات المتنوعة وخاصة كتاب

الباحث الأمريكي «بيتر جران»

عن الجذور الإسلامية للرأسمالية

أن العملة الفرنسية أجهضت

التطور الرأسمالي الداخلى فى

مصر. وهو ما يفتح لنا باب

متانشة متانشة لمليون المغرب

والتغريب هامة لا فى الفن

التشكيلى وحده.. فهل الثقافة
المسيطرة فى العالم الان هي
ثقافه غربية نسبة لأوروبا
وأمريكا أم هي كما يرى سمير
أمين ثقافه رأسمالية بسبب
نزعة التمركز الأوروبي، كما ان
نزعة الفصوصية المرتبطة
بالأصوليات المختلفة هي وجهها
المقلوب، وكلاهما انعكاس معتقد
للوضع فى إطار الرأسمالية
العالمية التي انتجت مراكز
وطرافا..

وفي أطراف العالم نشأت تلك
المدن المشوهة التي ماتزال
قرية - مدينة والتي يحلل مجدى
عبد الحافظ نظرتها للفن
وتذوقتها له بعمق

وتوضح لنا الناقدة فاطمة
إسماعيل باصالة تجاوز
الاتجاهات المختلفة فى الفن
التشكيلى حيث ترى فصل
التحولات فى الفن عن التحولات
المجتمعية.. وخاصة تلك
التحولات الجديدة تماما التي
جرى النظر إليها باعتبارها مسا
من الشيطان
إن شبيوع تلك الاتجاهات فى
منطقتنا فقد اهم سمتين وهما
تجذرها فى الواقع المضارى
بالسوق أو المتحف أو جامع

متحمسة بإهانة إلى الديوان
الصغير "لملك عبد العزيز"
تقدمنا الشاعرة الشابة إيمان
رسال واحدة من قصائدها
المميزة، كما تقرأ لنا في
اللمساتي نقدياً المجموعات
القصصية الأولى لثلاث نساءهن
"نورا أمين" و"ميرال الطحاوي"
و"أمينة زيدان"، ومن الأصوات
الشعرية الجديدة نقدم "شيرين
أبو النجا" التي سبق أن قدمتها
كل من الأهالي و"أدب نقد"
كتنادة متميزة تخطوا إلى عالم
الاحتراف من موقعها كمدرس
للأدب في قسم اللغة الإنجليزية.
ذلك يقرأ لنا ماجد يوسف
رواية "رمف مسند" ببيضة
النعامنة" مما يعطي لعددها هذا
طابعاً نقدياً تطبيقياً شاملـاً لعله
أن يكون إضافة جدية لما تقوم
به كل المنابر الأخرى في الساحة
المصرية والعربيـة، وكان مجلس
التحرير قد قرر أن يخصص عدداً
قادماً للنقد التطبيقي ليلاحق
سبيل الإنتاج الجديد للنقد
والمتابعة الجادة.
وكل عام وأنتم بخير

اللوحات، كما فقدت في ذات
الوقت عنصر العقاب في خط
زمني مستقيم وتدفقت في
واقعنا بقعة واحدة.. إنها مرة
أخرى صدمة الحداثة وما بعد
الحداثة حيث تجاوز الاتجاهات
دقعة واحدة هو تعبير عن تجاور
أنماط شديدة التباين للإنتاج
من ما قبل رأسمالي إلى
الرأسمالي.. إلى ذلك الأكثر
تقدماً في الرأسمالية وهو ما
يرتبط بما بعد الحداثة.
وسوف يكون علينا أن نطلب
من نقاد الفن التشكيلي
والفنانين الجادين مناقشة
قاعدة التذوق - المحدودة للغاية
- حيث الفن التشكيلي معزول
في أوساط النخبة - المثقفة -
على العكس مما هو الحال في
الغرب إذ اتسعت هذه القاعدة بما
لا يقاس.

وسوف يكون لنا لقاء في
العدد القادم مع الفنان أحمد فؤاد
صليم حول الأزمة وملهم
التقرير في الفن التشكيلي
المصرى الحديث ل التواصل
موضوعنا تنوراً وعمقاً.
وللنساء المبدعات في هذا
العدد مساحة كبيرة قد تدعى
بعض لاتهامنا بنزعة نسوية

ملف



يمهد على ملة
ويختفت آمنتفس

عبد الله الطوخى:

نبع الينابيع

تحطيم الأستار

د. على الراعي

عرفت عبد الله الطوخى فى ولنيل مصر، ولرجال مصر ونسانها، السنوات الظاهرة: الخمسينيات حتى وسعى بهذا الحب فى أسفاره ، كما منتصف السبعينيات. كان يأتى يشهد العمل الذى أقدم له بهذه الكلمة. لزياراتى فى صحفة المساء، التى كنت مؤمناً بأن غداً لا بد أن يأتى يحتضن أشرف على صفحتها الأدبية. فيه البشر بعضهم بعضًا فى حب وتوافق.

وإذا كانت الأمور لم تمض فى الطريق الذى قدرناه فليس هذا لأننا خطأنا فى الإيمان بالحب، وإنما معناه أن الوقت لم يأن بعد لكي يصبح المنحرفين من رجالها وأدواتها. تجمع حول الصفحة فريق من شباب مصر النضر، الذى أمن بثورتها المحبدة، وسعى إلى خدمة أهدافها، رغم ما ناله من ضرر على أيدي بعض المنحرفين من رجالها وأدواتها.

عرفت عبد الله الطوخى إذ ذاك، وكما ظل دائمًا، محباً لوطنه، وللناس وللبشر أجمعين. تشهد بهذا أعماله الكثيرة.

حول قصة: امرأة فوق التل
بل مازالت الأستار قائمة
قالت إيتها الزوجة الألمانية الشابة

وقد ظل صاحب "داود الصفيير" والنهر على حبه لمصر، ولأرض مصر ،

وهي تحدث صديقها الكاتب المصري: الجميع.

أن البرت - ابنها - يجب أن يعيش في وطنه المانيا. هنا فقط يجد سعادته . ابنها أسود البشرة، انجبيت من صديق تعرفت عليه في ظروف تفيس بالبطولة: قدم دما غاليا لمريض أشرف على الموت، فانقذ بهذا حياته.

تهاز إيفا اهتزازاً واضحاً ، فهي تؤمن بوحدة الشعوب ، وترى أن فيما أقدم عليه صديقها الأفريقي الشاب خير

مثل على الطيبة الأصلية للبشر، ومن ثم تطأوه قلبها وتتزوجه، وتنجب منه هذا الطفل الأسود.

في حديث دار بين إيفا والكاتب المصري والشاب العراقي الذي صادقت بعد أن شاب عنها زوجها وذهب إلى بلاده، ولم يعد ثم أمل كبير في أن تواصل معه حياتها - في هذا الحديث يقول الشاب المصري أنه لا يتحمس للموجات الجديدة في المسرح، تلك التي تكسر الایهام وتلغي الستار . يرى الكاتب أن هذا الاتجاه يسلب المسرح أسراره، ومن ثم يطالع الكاتب بأن تظل للمسرح أسراره وأستاره .

تقول إيفا: إن الستار لا تلائم أوروبا. لقد أسقطت القارة كل أستارها، ولم يعد لديها ما تخفيه، أو ما ترغبه في أن يظل ملكاً خاصاً ل أصحابه. المراحة والوضوح أصبحا طبيع - لم تكن ترى الستار ، فزعمت لنفسها



وعكس هذا هو ما يتم الآن، ويعطي

رواية حزينة هذه، تقبع فيها البطلة

أسيرة الحلم وتتصدع الحلم، وتتراءح

حياتها بين تجمد البحيرة في الشتاء،

ونوباتها في الربيع: تغيرات تعكس ما

يتعامل على حياة إيفا من تطورات، إذ

يتتحول ربيع حياتها إلى جليد ، ثم

يدبُّ الجليد ليتحول إلى ماء رقراق

ما يلبيث أن يتجمد وهكذا ما لا نهاية.

لا، مازال الفجر بعيداً، وما زالت

الستائر وحدها، وإنما حواجز الحدود

والسدود تعرقل تقدم البشر إلى زمن

لانرى له نهاية في المنظور القريب.

أنها غير موجودة!!
وهنا يتبدى لنا أن تخلى الأفريقي للحلم طابعاً مأسوياً.

والعرقى عن إيفا، لم يكن بسبب

الانتانية وحدها، بل كان مرجمها أيضاً

زيف الحلم الذي وقع فيه الاشخاص

الثلاثة في الرواية: إيفا والعرقى

وال المصرى.

كلهم يبني روياه على أن البشر

طيبون في الأصل، وهم الآن في وضع

العالم الجديد متوجهون إلى إسقاط، لا

الستائر وحدها، وإنما حواجز الحدود

أيضاً، وقيود السفر، ومؤامرات

الاستعمار والاستغلال.

مداخل إلى الرشاقة

فريدة النقاش

كتب عبد الله الطوخى أربع روايات أولها طبقاً للتاريخ المسجل فى الأعمال الكاملة التى أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب هى رواية «العودة للحياة» وعنوانها الفرعى «حلم الخروج من النكسة»، والتى تحمل تاريخ أفسطس ١٩٦٨.. ولكن وقائعها تقول أن البلاد نجحت فى تجاوز هزيمة ١٩٦٧ وينشغل الأبطال جميراً كل بطريقتهـ بتطورات ما بعد النصر.

تقوم حبكة الرواية على قصة واقعيةـ رمزية فى أن واحد إذ ينبع طبيب مصرى فى إجراء عملية نقل قلب عامل فى السكة الحديد إلى صاحب مصنع كان مهدداً بالموت هو كمال أدهم

الشخصية الرئيسية التى تدور حولها كل الشخصيات الأخرى كائناً من جذب إلى مدارها بقوة السحر الرمزى والواقعى معاً الذى ينبعث من طبيعة العمليةـ الإنقاذ.

وتتعدد زوايا النظر كما تتعدد المصالح الاجتماعية التى تدفع بكل الأطراف فى اتجاه الشخصية الرئيسية. هناك الرأسمالى الكبير «صلاح» المذعور من حركة التأميمات المرتقبة، والخائف من نفوذ القطاع العام، وهو يتطلع إلى كمال باعتباره رأسمالى صغير على أمل أن يرشح نفسه فى الانتخابات القادمة ليعبر عن مصالح الرأسماليين جميراً، هو الذى

يُخطط لك يوسع مصنعه

وينشئ فيه خطوط إنتاج جديدة
للاقتصاد الملونة.

ويتطلع إليه الشيوعيون السابقون
الذين انخرطوا بحماس في التجمع
الثوري الجديد الذي يضم كل
الاشتراكيين وهي إشارة إلى التنظيم
الطلبي الذي كونه جمال عبد الناصر
في منتصف الستينيات وبعد خروج
الشيوعيين من السجن وضمهم إليه
 مقابل حل تنظيماتهم المستقلة.

ويريد كل من المحامي "أحمد
زهران" والصحفى "مصطفى سيف" أن
يضم كمال أدهم إليه باعتباره رمزاً
لتجدد الحياة وتقدم الطلب فى مصر
وبداية مرحلة جديدة، بينما يرفض
"يعيني البدرى" شقيق زوجته الذى
كان بدوره مناضلاً شيوعياً عرك
السجون والتشريد شأنه شأن "زهران"
"سيف" وهجرته حبيبته لتتزوج من
دبلوماسى، وهو يعمل فى مصنع "كمال
أدهم" بعد أن انقطع عن الدراسة فى
سنوات الحصار لكنه فاقد الثقة فى
الشيوعيين الكبار الذين "حلوا
الحزب" بعد خروجهم من السجن
ليكونوا بعد ذلك أشد السياسيين
حماساً لبناء "التجمع الثوري" الذى
نظروا إليه باعتباره شكلاً للتواصل
الكلاخ بينما تقاعد "يعيني البدرى"
الذى ما يزال شاباً تورقاً الأسئلة.

«رأى الأحداث والرؤى تتلمع فى
عينيه على نحو غريب حتى أنه هتف
جهوراً وفرحاًـ فى سره طبعاًـ هذه
قصةـ هذا موضوع يصلح لرواية جديدة
وخطيرةـ دراما عن القلب الجديدـ وهذا
هو بطلهاـ يجلس بجانبىـ وبقية
الشخصيات والأحداثـ ووجد نفسه
يفكر على ضوء ما حكى له كمال من

وتصب في مجرى الوفاق فيتماثل العمق والسطح.

فجر الزمن القادم

تبعد «فجر الزمن القادم» بالدوى تماماً مثلما هو موضوعها الإشكالى «حدث الدوى.. الهول الأعظم..» حين انطلقت صفارات الإنذار لغارا. والموضوع الإشكالى هو المصراع العربى الصهيونى حيث يواجه جنديان جريحان مصرى وإسرائىلى بعضهما البعض فى حفرة بصحراء سيناء أثناء حرب أكتوبر ١٩٧٣، ويقادان لفقط تطابق كل منهما مع الفكرة التى يعبر عنها أن يكونا تجريداً شديداً للموضوع، فالراوى المسيطر على كل شيئاً، والذى يدخل ويخرج إلى قلب الشخصية بسلامة يعرف كل منهما بيته ثم وطنه، بل ويستغرقان فى مناقشة سياسية وهما يموتان عطشاً.. المصرى مهندس زراعى متخصص فى كيمياء التربة واسم «رابع» والإسرائىلى أستاذ أنتروبيولوجي واسم «إيليا». يعزف الراوى على وتر العلاقة الإنسانية الحميمة التى تنشأ بين عدوين يواجهان الموت عطشاً، ولكنه سرعان ما يرفعها إلى ما يشابه النبوءة للحل الممكن للصراع بعد أن دفن كل منهما فى الرمال ذاتها أحد قتلاه فى معادلة رياضية تبسيطية فأخذ هذين

لقاء العجيب بافراد العائلة و موقف البنت والأم.. والأخ.. ورأى الشالوت الإغريقى فوراً أمامه اليكترا وأورست .. وكليمنسترا الأم والرجل الميت الذى نزعوا قلبه هو أجا منون .. إليكترا تزيد الانتقام..» .

وتخلاص الرواية إلى نوع من مصالحة عامة رومانسية محورها كما هو محور الرواية كلها صاحب المصنع الصغير «كمال أدهم» الذى يلتقي حوله الجميع بعد أن يلقى الطبيب الذى نقل له القلب مصريه فى حادث سيارة، ويدخل هو فى حالة غريبوبة يخشى الجميع على حياته منها فيلتقي حول سريره الزوجة وشقيقها، وأبنائه العامل وزوجته، والرأسمالى الكبير الخائف من التأمين وبشر بلا حصر كانوا جميعاً خائفين على القلب الجديد، ويلخص الكاتب رسالته الوفاقية الرومانسية حسنة النية بعد أن يكون قد نسج خيوط قصة بين «حيى البدرى» و«عزرا» - على النحو التالى: «ليس المهم هو العودة للحياة، المهم هو ما ينتظرنـا، ما يواجهنا فى هذه الحياة...»

ويتدفق نهر الحياة تماماً كذلك النهر الذى كتب عنه رباعيته إذ يبدو على السطح هادئاً.. كما أنه هادئ من الأعمق لأن الدوامات الصغيرة التى كانت قد تشكلت سرعان ما أخذت تتحلل

القدامى، وأن ما حدث لفلسطين لا يعود أن يكون استعماراً استيطانياً يمثل أكثر أشكال الرأسمالية الامبرialisية تنظيماً وقدرة، لا علاقة له بالاسطورة التي يروجها الإسرائيлиون حول العودة من الشتات. والتي تتكامل أركانها بفكرة شعب الله المختار وعقربيته.

بعد أن ينسج الجريحان علاقة حميمة يبثان فيها تعلمها للسلام الحقيقي وكرههما للحرب تصل مجموعة من العسكريين الإسرائيلين إلى الموقع وتعقد محاكمة عسكرية لإيليا لأنه تستر على وجود «ربيع» في

الخندق، وتطلق عليهما الرصاص لتبقى نبوءة السلام الحقيقي حلمًا بعيدًا، بعد أن أيقن المصري بعد حرب أكتوبر أنه «لم يعد شيئاً باقياً على حاله، كل شيء انقلب، العالم تغير...» إلا أن هذا التقلب والتغيير لم يمسس من قريب أو بعيد العقلية العسكرية الفاشية الصهيونية كما تنبئنا نهاية الرواية التي يسمها الطابع الدعائى للفكرة المسبقة المجردة:

امرأة فوق الثلج
وتتحمل «امرأة فوق الثلج»، مثلها مثل روايتها السابقة عنواناً فرعياً هو «قصة امرأة من الشمال وثلاثة رجال من العالم الثالث»: وهي رواية

القتيلين شهيد مصرى يدعى يوسف لاحظ الاسم المستمد من الحدوة الدينية عن النبي «يوسف» جاء يوسف بالماء والأخر الاسرائيلي «إيزاك» جاء بالطعام، ويمكن لهوا التفسير الآلى للأدب أن يجد فى كل منها رمزاً لما تدعو له إسرائيل أنه بالمياد العربية وخاصة مياه نهر النيل يمكن للعقبة الإسرائيلية أن تطعم الجميع وهو لن يكون تفسيراً ألياً تماماً إذا ما قرأتنا المعانى المضمرة فى حقيقة أن إيزاك البولندي يرفض الخرافة تماماً كناية عن «علم» أهله بينما يستسلم لها رببع ولو جزئياً.

تبقى هذه المعانى المضمرة اللاواعية ماثلة حتى وإن كان الرواوى يرفض على لسان رببع خرافية العيقيرية اليهودية وهو رفض ملتبس لأن الكاتب وضع عنواناً فرعياً لروايته «في مأساة أولاد العم» وهو عنوان إشكالى بدوره لأنَّه يسقطنا بداية فى حالة تصديق لاسطورة - لم يثبت العلم صحتها - لا بل تقاضها الدكتور «جمال حمدان» عالم الجغرافيا المصرى ألا وهى أنَّ من احتلوا فلسطين هم أحفاد وورثة «أنתרופولوجيا» لليهود الذين عاشوا فى فلسطين قبل ألفى عام، والحقيقة العلمية التى كشفت عنها دراسات كثيرة، هي أنَّ القادمين الجدد إلى فلسطين لا علاقة لهم تاريخياً باليهود

مشحونة بروح أعمى تمثلها المرأة
الالمانية الجميلة إيفا التي تدرس
الاقتصاد السياسي وتحب رجلاً من
نيجيريا أسود كالفحم وتتجه منه
طفلاً بلونه، وتحب رجلاً آخر من
العراق.. ويطلب ودها الرواىـ الكاتب
مصطفى المصري كما تطلق عليه.
كان هذا هو احساسى ، ما هو
التفسير؟..
قلت لها:.. تلك كانت البداية يا إيفا
هذا الامتزاج الإلهى الرائع بينك وبين
جوليوس، فلما ذا انفصلتا بعد ذلك..
رغم أن المعجزة انتجت زهرتكما
الجميلة البرت؟

جذبت نفسا طويلاً إلى صدرها
وقالت: لأن عصر الإحساس كان قد
انتهى.. وببدأ عصر العقل..» كان
جوليوس سياسيا صاعدا في بلاده
نيجيريا وله زوجة وسوف يستخدم
أداؤه قصته مع الألمانية للتشهير به
«أصبحت أنا نقطة الضعف التي تهدى
صعوده السياسي، ومسيرة حياته
الجديدة في بلاده..

«حيينذاك أيقنت أن قصتنا معا
وصلت إلى نهايتها فأرسلت له بذلك
لكنى فوجئت به يتخذ موقفا عجيبا
يريد أن يوقف حباتي لحسابه، ممنيا
إبائى أنه سوف يأتي لزيارتى عدة مرات
كل عام. يأتي من إفريقيا عبر الصحاري
والأنهار والغابات والبحار ليرانى لا..
بل ليمارس الحب ليلتقطن أو ثلاثة فى
السر مع البيضاء.. ثم يعود إلى بلده..
إلى زوجته وإلى أحلامه السياسية..»

وكان جوليوس حين عاد إلى
نيجيريا قد «اشترى أرضاً وبيتاً جديداً
.. وعربة.. هو الذي كان يتحدث كثيراً
عن زهد الثوار..»

في نظر إيفا «ليس المهم أن تكون
أبناء أمه واحدة. أبناء البيت الواحد
يختلفون. المهم أن تكون أبناء أفكار
واحدة، وموافق واحد ليس على
مستوى الوطن الواحد، بل على مستوى
العالم كله.. العالم أصبح صغيراً جداً»..
تفشل إيفا في التجربتين مع
جوليوس النيجيري وفاضل العراقي..
حيث تكتشف استحالة عبور الحواجز
الثقافية بين عالمين متناقضين أشد
التناقض..

«كلكم شعراء، فالتها وجلست على
أحد المقعدين، كلكم أبناء العالم الثالث.
أغنى ما فيكم منطقة الإحساس وهذا هو
لب المأساة..» كما تقول إيفا التي كانت
هي نفسها قد اندفعت وراء الإحساس
والانبهار بشخصية الأفريقي الذي
تطوع باعطاء دمه لامرأة لا يعرفها لكي
ينفذها من موت محقق.

«الإحساس الطاغى الذي غزانى من
تلك اللحظة أنى وجدت الدماء فى
شرابينى تتدلى وتطلب الامتزاج
بالأسود.. ليس فقط بدمه.. بل بكله..



وكانت أيضًا هي التي رفضت أن ولا كل الفتياً.. رغم أنه ولد لأبوين فقيرين لكنهما كانا من أصل طيب.. كان حلمه أن يدخل الجامعة ويحمل شهادة عاليّة ترفع رأس الأسرة وتعيد إليها كبرياتها القديم.. لكن الحلم للأسف لم يتحقق.. ذلك لأن الوالدين كانوا قد كبرا وأصابهما الوهن.. فاضطر للعمل بشهادته المتوسطة موظفًا صغيرًا في إحدى المصالح الحكومية لتفطية احتياجهما وعلاجهما.. ثم ضحك القدر ضحكته الثانية أو الثالثة حين أرسل له فتاة من أقربائه فتزوجها لتهون عليه الحياة، وتترعى والديه بينما هو في عمله بالخارج.. لكنها بعد ثلاث سنوات كانت قد عمرت البيت بثلاثة أطفال صغار.. إلى أن خرجت منه بالللاشعور.. كنوع من التنفس.. نكتة يعالج بها ضيقه وحزنه.. لكن النكتة وصلت رؤساه في المصلحة وكان بدء الجحيم..

وكانت النكتة أيضًا أول الطريق إلى العمل كمرشد لأجهزة الأمن «تبليغنا بكل ما يفعلون ويفكرُون.. بهذا تؤدي خدمة لنفسك، لزطنك.. ولن يصدر لك فقط الأمر بالإفراج، بل وستعود إلى عملك الذي فصلت منه..» ثم «ضحكوا عليك!.. اصطادوك من نقطة ضعفك.. تلقفوا لحظة خوفك وقتلوك بها.. خمس سنوات.. ستخرج عنك سريعاً.. وحول وراء حول.. ولا إفراج.. بل مذلة وهوان

تلحق بفضل إلى بلاده حفاظاً على «البيروت» الذي كانت على ثقة أنه سوف يكون سبباً لمعاناته فضلًا عن أنه بالقطع لن يجد السعادة التي يجدها في ألمانيا التي سبق أن وصف لنا «مصطفى» نوعية الرعاية الهائلة التي يتلقاها الأطفال فيها واضح أن الأحداث تقع في ألمانيا الاشتراكية (الشرقية سابقاً).

وحين يسأل مصطفى إيها:

- إيهًا.. لا يمكن أن نصبح صديقين قالت بابتسمة يظللها الأسى.. هكذا بدأ فاضل وتنهدت. الأفضل لا يأتي يوم وترحل أنت الآخر في الفجر مثلما رحلا.. القلب متعب وفي حاجة إلى أن يستريح..

وفي روايته الأخيرة «محاكمة فار» يحاصرنا جو كابوسي ثقيل في زنزانة للمعتقلين السياسيين في سجن المحاريق بالواحات الذين يهاجمهم فار سرعان ما يكتشف أحد المسجونين أن مواصفات الحيوان القمي الجبان القذر هي نفسها مواصفاته لأنه خان رفاقه وقبل أن يصبح جاسوساً يمد أجهزة الأمن ثم إدارة السجن بالتقارير.. لتبيّن المحاكمة صورة وحشية للدولة البوليسية التي تحاصر الناس بالرعب الأبدي «هذا الفار يأسادة كان يوماً رجلاً ولا كل الرجال كان فتى

لأمان للفران..

القمعية التي تعيش مؤسساتها
البيروقراطية على التقارير تصطاد بها
ضحاياها. يتحرك أبطال عبد الله
الطوخي وشخصه رئيسية كانت أو
ثانوية في عالم واقعى تتتابع فيه
الأحداث والواقع وتتقاطع الأزمنة
والأمكنة وتساود الرؤى والأشواق
والآلام منبعثة جميراً - غالباً من
ضمير راوٍ عليم ببواطن الأمور له نزوع
رومانتى غلاب قادر على حل أصعب
المعضلات حلاً روائياً يتطرق الأخلاقى
فيه مع السياسي، الخير حيث تتعرض
الواقعية لبعض الإفقار نتيجة لهذا
النزوع الذى يطغى على عناصر
الخلفية الاجتماعية - الاقتصادية الفعلية

خاصة في عمله الأول «العودة إلى
الحياة.. الذي يحدد لنا زمانه في
سنوات ما بعد الهزيمة.. حيث تحمل
الرواية دعوة ضمنية للتصالح الطبقي
وما يسمى بالسلام الاجتماعي الذي
يتنسس حول القلب العائد إلى الحياة
إلى الرأسمالي الصغير بقلب عامل..

وقد اثبتت الحياة أن تصالحاً لم يتم بل
إن ما حدث هو المزيد من الانقسام
وعنف لرأس المال يسرخ من كل
النوايا الطيبة ويجعل من الوصف
الذى أطلقه الناقد علاء الدين على إنتاج
عبد الله الطوخي وهو الرومانسية
اليسارية وصفاً دقيناً إن تحول
الأمنيات الطيبة إلى شخص،

واشتغلت المحاريق بنيران
الجحيم..»

محاكمة فار

ومحاكمة فار هي رواية قصيرة
تتخذ طابع الأمثلولة التعليمية حين
تخلق ذلك التمايز بين الجاسوس
والفار وتكشف عبر المحاكمة التي
يعقدها المعتقلون للفار الواقعى الذى
هاجمهم ليقتلوا الوقت- عن الجانب
السيكولوجى فى التركيبة المازوكية
ومن خصائصها احتقار الذات
وتغذيبها.. لكن الكشف يتأمل جزئياً
حين يضيّ لنا الميايدين الخلفية
الاجتماعية التي جاء منها.. والمصادفة
المنساوية التي قادته للسجن، وهى
مصالحة تشير بدورها إلى بنية الدولة

تدلنا عليه منذ البداية العناوين الفرعية حيث يستعجل الكاتب عملية توصيل رسالته سواء حلمه بتسوية تاريخية وعادلة للصراع العربي الصهيوني، أو ضرورة بناء الوئام الطبقي، أو إبراز ميكانزمات عملية التدمير الروحي التي يلتحقها القمع بالضعفاء، أو استحالة التواصل ففزاً على حواجز التباين الثقافي بين حضارتين في امرأة فوق الثلج.

ولابد للطابع التعليمي من لمسة خطابية أو إنسانية، لذا كثيراً ما نلتقي بطبول الأقدار حيث يسمى الروائي في ختام «العودة للحياة» لرفع المشهد إلى مستوى رمزي قائلًا:

«يالها من دورة تتكون.. تستعد لها من الآن طبول الأقدار».. ف تكون الفخامة اللغوية بديلاً عن فك قبضة الرواوى- الكاتب عن الشخصوص والواقع. فهو يظلل حضوره الكلى بروح الغابة ودقائق الطبول. ولعل القراءة المتأنية سوف تقودنا لاكتشاف إحدى أهم التسุมيات الرئيسية التي تدور حولها مجموعة فرعية كبيرة لا وهى تيمة التفتح التي ترتبط بالماء والبحث عن الماء والمشوق للارتفاع صنوا للإرذهار الإنساني في «فجر الزمن القادم» والحلم بالتواصل في «العودة إلى الحياة».

هل يقصد تقادى اسم «كمال أدهم»

والتمالع العام إلى حالة تجتاز الواقع على جناحها كل أهواه الواقع الفعلى. السيطرة على السرد ، واللجوء لتيار الوعي في أشكال شتى مع تعدد صفات الرواى الكاتب بذداره المتناقضة والحوار هي جميعاً عناصر أساسية في بناء عالم عبد الله الطوخى، وهو ما يحيلنا مباشرة إلى تقنية المحاكمة التي نجدها صريحة في روایتين هما «محاكمة فار» و«العودة للحياة» ومضمورة في «فجر الزمن القادم»، وأمرأة فوق الثلج ليقول لنا الرواى بداية ليست هناك حقيقة واحدة.

وفي المحاكمة يوزع الرواى نفسه على الطرفين النقيضين مستهدفاً بث روح الصدق الموضوعى ومؤجلاً للصراع، وتتعدد صفاته بين ذلك الإله العليم بكل شيء، والمعلم الذى يسوق لنا حكمة العمل أو قل رسالته وتظلل الشخصيات مشدودة إلى الرواى الأصلى لا تفلتـ إلا فيما ندر من قبضته - حتى حين تتعدد همئان السرد حيث يطل على العالم الداخلى للبطل ثم يتحدث الأخير بلسانه هو، ويبيقى الرواى هو «جرييل» الذى يهمس له .. وأحياناً ما يلقنه أو يستدعى معنوياً. ويلعب هذا الوجود والحضور الكلى للرواى - الكاتب غالباً دوراً أساسياً في إبراز الطابع التعليمي للروايات كلها



أمام عزة حتى لا تشوّب الجلسة التي
لا ننسى الجميل، ونعرف جيداً الوفاء
بدت تتفتح أى شائبة».

فهم الذين جاءونا بالصينية فى وفاة
عبد الناصر البطل العظيم، وهم الذين
بنوا معنا السد العالى الذى أضاء قرانا
المظلمة بنور الكهرباء...»

تتعدد المداخل إذن إلى عالم عبد الله
الطوخى الروانى الذى أكسبته لغة
الصحافة رشاقة ومرونة جعلته سهلاً
قريباً إلى النفس رومانسيأً وحالماً
بتغيير العالم إلى الأفضل والأجمل
قافزاً بخفة فوق المصادر والأشواك
والدوامات والحرق ليملأ قلب قارئه
بأمل لا ينتهى فى قدرة الحياة
والإنسان على التجدد والازدهار.

لا تنتهي الجلسة التي
ولما كان الكاتب حريصاً على إدخال
العنصر السياسى المباشر إلى عمله
خاصة فى «فجر الزمن القادم» فقد
أدخل فى الحوار بين ربيع وإيليا من
حفرتها فى سيناء أقوالاً سياسية لم
يوجه لها أى انتقاد أو يسوقها بروح
السخرية فيستخدم الجندي المصرى
تعابيرات الرئيس الراحل أنور السادات
إذ يقول دفاعاً عن السوقىبيت ردأ على
قول الإسرائيلى إنكم طردتم الخبراء
فيياتى المشهد على النحو التالى
بصورة دعائية لا نقدية « أحمس
المصرى بالإهانة.. لا.. لو سمحت إننا

رحلة عبد الله الطوخى مع المسرح

د. نهاد صليحة

لم يقدر لي أن أشاهد أياً من مسرحيات عبد الله الطوخى على خشبة المسرح، أو قراءتها في زمن كتابتها، وكان السبب هو الغربة وحين عدت إلى الوطن عام ١٩٧٧ كان هذا الإنسان والكاتب النزيه قد طوى كفирه من كتاب المستينيات صفة المسرح وتفرغ للكتابة الأدبية.

وربما كان السبب في حالة عبد الله الطوخى، وفي حالات عديدة أخرى، هو اختلاف المناخ الفكري والفنى وبداية عصر الانفتاح، وتسيد الفرق المسرحية التجارية. ورغم ذلك، فالقاريء لمسرحيات الطوخى يدرك على الفور أنها تشكل فيما بينها سلسلة مكتملة

الحلقات، أو قل رحلة بحث ما إن وصل الكاتب إلى نهايتها حتى توقف.

ولعلنى لا أجاذب الصواب إذا قلت أن عبد الله الطوخى ينتمي إلى ذلك النوع من الكثاب الذى تتصل الكتابة عندهم اتصالاً حميمياً بالحياة الشخصية فى كل مستوياتها، وتحول الصفحات البيضاء لديهم إلى مساحات تعترك فيها المشاعر والأفكار والذكريات لتتجرأ كل الأزمات الروحية والفكرية والوجودية. وحين يتوجه هذا النوع من الكتاب إلى المسرح ، لا يختلف الأمر، فائت إذ تقرأ مسرحياتهم تشعر وكأنك تعايش - عبر آليات التجسيد المسرحي واستعاراته - أزمات عقل

معدب ومصراعات روح حائرة في ذروة احتدامها وسخونتها ، ويصبح هذا الملح مصدر قوة هذه الأعمال مهما تنوعت أساليبها الفنية وتفاوتت مستوياتها التقنية.

ومن البديهي أن حياة أي كاتب ومشاعره لا تنتفصل عن كتابته، لكن الفرق بين كاتب وآخر يتمثل في درجة احتواء الشكل الفني لهذه الشاعر وترجمتها إلى معادلات استعارية مكتفية بذاتها بحيث لا يتبقى فائض مؤرق يدفع القارئ دفعاً - كما يحدث عند قراءة أو جست ستريندبرج مثلاً - إلى البحث والتنقيب في حياة الكاتب وتاريخه وملابسات إنتاج العمل، وأيضاً إلى أعماله الأخرى.

ولا يمثل هذا الفائض الانفعالي - الذي يفيض عن حاجة الحركة أو الموقف أو الشخصيات - عيباً في ذاته، بل قد يتحول في بعض الأحيان إلى طاقة شعرية متوجهة تذيب العام في الخاص، وتستدعي الواقع التاريخي داخل الواقعخيالي للعمل، بل وتحصل أعمال الكاتب لبعضها البعض لتكون فيما بينها نصاً واحداً متصلأً.

وهذا هو الحال في مسرحيات عبد الله الطوخى. لقد أرقتنى مسرحيته طيور العب التى كتبها عام ١٩٦٤، ودفعتنى لإعادة قراءتها مرات ومرات، وكانت تارة تذكرنى بأعمال الكاتب إن حسن - الشخصية المحورية فى المسرحية - يعيش من شرخ عميق فى جدار وجوده - شرخ يتجسد على المستوى البصرى فى الديكور الذى يتكون من منزلين يفصلاهما بعمق

المسرح شارع جانبي، ويتجسد على مستوى الحبكة في علاقته بزوجته الذات.

ولعل هذه المسرحية هي التي دفعتني إلى قراءة الأجزاء الثلاثة الأولى من سيرة الطوخي الذاتية ولم يخب ظني، فقد وجدت فيها تجسيداً حياً لخدمات طيور الحب، وكم كانت متعتني حين أعدت قراءة المسرحية بعد المذكرات، فقد أدركت حينذاك عمق التجربة الشعورية التي تسعى المسرحية إلى تصويرها.

إذا كان الطوخي قد جسد لنا في طيور الحب أزمته الروحية الأم، وألام الانسلاخ عن تربته الفكرية الأولى وصحبة الرفاق، تاركاً خيطاً رفيعاً من الأمل في عبور الأزمة وتحقيق الانتفاء إلى أرض جديدة، فإنه في مسرحيته التالية - المرأة التي تكلم نفسها كثيراً - يلتقط هذا الخط ويتتبع مساره الذي يفضي - في مفارقة مأساوية ساخرة - إلى انكسار جديد وصدمة أشد وطأة على الروح.

ورغم أن الطوخي يجتهد هنا ليطرح أزمته الشخصية في صورة درامية موضوعية، فيستبدل حسن - الذي كان قناعاً شفافاً له في مسرحيته الأولى - بأمرأة، إلا أن تاريخ بطلته الجديدة عواطف ليس فيحقيقة الأمر سوى استكمال لمسيرة بطله الأول حسن عبر

المسرح شارع جانبي، ويتجسد على مستوى الحبكة في علاقته بزوجته الذات. فاطمة من ناحية وحبيبته رمزة من ناحية أخرى - تلك العلاقة التي تتردد أصواتها المضطربة في تنويعات عديدة في النص - كما تتجسد في علاقتها بالسياسة وبالكتابة. ويفرز هذا الشرخ إحساساً باليلأس حتى الموت على حد قوله، ورغبة عارمة في الهروب حتى وإن جاء عن طريق تدمير النفس، وتمضي شخصية حسن في التصدع التدريجي حتى يعايش جنازته في النهاية في غفوة يصحو منها لينطلق خارجاً من بيته متوجهًا إلى النهر يحدوه صوت وابور البحر الذي يتتردد دوماً في خلفية النص كنداء للرحيل. وتترکنا المسرحية والنداء سابع بين دلالات الفنان والمهروب والخلاص التي تتعلق في ضوء بنفسجي قد يشي بالشروع أو الغروب.

ورغم أن الطوخي يشير على لسان بطله - تقريراً - أن سبب شرخه الوجودي هو موقفه الفكري العنقسم إزاء الثورة - يظل التصرير مفتقداً للإشباع الدرامي فكان الطوخي قد اكتفى بتجسيد النتائج دون المقدمات. ورغم ذلك فقد جاء تجسيد النتائج على درجة من السخونة المؤلمة فكاننا نلامس سلماً كهربائيًّا عارياً فإذا بنا ننسى المقدمات والأسباب ونعايش مع

استعارة درامية جديدة. فعواطف في هذه المسرحية، التي نشرت في مارس ١٩٦٧، امرأة نجحت بعد جهد في الفكاك من أسر علاقة زوجية عقيمة كانت أشبه بالسجن، كما نجحت في تجاوز مرحلة من التخطيط والضياء كانت في حقيقتها سعيًا إلى الانتحار كما تصفها، وهي مرحلة تستدعي بقوة مرحلة انهيار حس وضياعه في المسرحية الأولى. وإذا كان قد حسن قد ترك بيته في طيور الحب متوجهًا إلى النهر على أمل العبور إلى شاطئه جديد، فإننا هنا نلتقي بعواطف وقد عبرت هذا النهر ووصلت إلى ما تصورته بر الأمان واستكانت في علاقة حب وزواج جديدة مع فارسها حمدي الذي يوشك أن يخوض معركة الانتخابات. لكن الماضي يأبى أن يتركها في سلام ويتجسد لها في أشباح تحاصرها في بيتها الذي تحول تحت وطأة العزلة التي فرضتها على نفسها وفرضها عليها حمدي إلى سجن عقيم. ولا يلبث الماضي أن يقتصر جدران هذا السجن الأناني في صورة مرفت - صديقة عواطف القديمة وشريكها في مغامرات الضياء - التي تأتي تجرجر وراءها أنديال الفضيحة التي ألقت بها إلى السجن بتهمة الخيانة الزوجية. وفي مواجهة الماضي لا تصمد العلاقة الجديدة وتكتشف عواطف زيف فارسها المخلص



الإهمال لكن مفردات هذا المنظر لا تلبث أن تكتسب من خلال الحدث طاقة إيجاد تتخطى دلالتها الواقعية. أما الحدث فقد يبدو سانجاً ومضحكاً على المستوى الواقعى، فهو لا يتعدى بحث الفلاحة أمينة عن أربنأسود شارد تخشى عليه أنها العجوز المتسلطة من العرسة. لكن ما أن يبدأ البحث حتى تنخرط أمينة في مونولوج طويل تقطعه الخيالات والذكريات ، وبضع جمل تتبادلها مع صفيرها، وتدرجياً تكتشف لها أزمة أمينة: إحساسها المرض بالهوان تمزقها بين الولاء لزوجها الذي يدعوها إلى الرحيل إلى أرض جديدة، وولائها لأمها التي تدعوها للبقاء. ويزيد من أزمتها إحساسها بأن الطرفين لا يأبهان بها وبغيرتها ومعاناتها . وبين البقاء في الأرض القديمة التي زال عنها العز وبيات لاتحمل وعداً سوى بالشقاء، وبين الرحيل إلى الأرض الجديدة حيث

الغربة والجهول تتمزق أمينة ويضاعف من عذابها ووحدتها اتهام كل من زوجها وأمها لها بأنها «خايبة». وإزاء هذا الاتهام ، الذي يمثل القشة التي قصمت ظهر البعير، تتحدى أمينة ألام جسدها المنهك ، وخوفها من الظلم والعقاب والشعابين والعقارب أيضاً، وتضع حياتها في كفة والعنور على الأربن الأسود في كفة - وفي سبيل ولكن بعيداً عن هذه القراءة السياسية للنص الذى قد يرفضها البعض أو يحتاج عليها أو يدينها، تظل مسرحية المرأة التى تكلم نفسها كثيراً مسرحية جريئة ساخنة، محكمة البناء على النهج الكلاسيكي الواقعى رغم بعض اللمسات التعبيرية التى تساهم فى خلق الجو النفسي العام وتكتيف الحالة الشعرية (مثل العاصفة والأشباح) ورغم توسل الكاتب بالرمز لتجسيد حالة الكبت التى تعانى بها البطلة من خلال الخادمة الخرساء. كذلك تزهو المسرحية بجوارها المتوتر، المتدقق حيناً، المتrepid أحياناً، وهو حوار تتعدد نغماته ومفرداته وطبقاته وفقاً للشخصية والظرف النفسي وال موقف.

وفي نفس الكتاب مع المرأة التى تكلم نفسها كثيراً نشر عبد الله الطوخى مسرحية من فصل واحد أسمها الأربن الأسود . وفي هذه المسرحية تعلو النبرة الرمزية والتعبيرية رغم احتفاظ الكاتب بالإطار الواقعى ، فالمنظر المسرحى ، وفق الإرشادات المسرحية ، يصور بيته ريفياً زال عنه (العز) وطالته يد

اقتناصه تضع يديها داخل جحور مخيفة
وغايتها - هو في أحد تفسيراته (وأى)
في الحائط المتداعي - وليس من قبيل
الصدفة أنها حجران ، فأخذهما يرمي
للام والأخر للزوج - تم تغوص في أكواام
القش وكأنها تجاهد أمواجاً عاتية
حملة بالمخاطر ، وأخيراً تلقى بنفسها
في فوهة الفرن المظلم البارد وحين
تبرز أخيراً ملطخة بالهباب والعفار
نراها تمسك في يدها صيدها الثمين .
يبدو لنا الأمر أولاً وكأنه انتصار ، فقد
تحول بحثها عبر النص - وعلى
تواضعه - إلى امتحان عسير لإثبات
الذات والأهلية ، وتحولت مراحله إلى
فصول في ملحمة صغيرة غدت بطلتها .

نشرت الأرنب الأسود في مارس
٦٧ ، وفي يونيو كانت النكسة ، وبعدها
بأربع سنوات نشر الطوخى مسرحيته
الرابعة المشخصاتية التي قدمت
على مسرح ٢٦ يوليو بعام فى فبراير
١٩٧٢ بنجوم مسرح الجيب ، من إخراج
عبد الرحيم الزرقاني ، ومع سهير
المرشدى وأحمد عبد الحليم ومحمد
نوح فى أدوار المرأة والمؤلف ومحنى
مشيناً وهى تمسك بالأرنب الأسود

وتنتمى هذه المسرحية إلى ما
يطلق عليه أدب الحرب أو المعارك فهى
عمل هدفه الأول هو التغلب على آثار
الهزيمة ورفع الروح المعنوية لدى
الشعب وشحذها للمقاومة والتضال .
ويضع المؤلف هدفه هذا على لسان
محنى القرية نوح فى المشهد الثاني
بينما ينتفع جيبيها بشمرة جوافة
أرسلها إليها الزوج مع ابنه عربون صلح
تافه اشتراه من خليلته يهتز جسدها
بغضب جامع تقع موجاته إلى وجهها
المتعب لتعلن دون كلمات انبلاج الوعى
فى نفسها واكتمال مفارقة النص .
فالارنب الأسود - موضوع البحث

من الفصل الأول حين يقول:

الفن هو اللي فاضل

ويا الغلاب يقاتل

يناضل

لحد الفجر ما يطلع

لحد الحق ما يرجع

أخضر بلون السنابل

وتنطلق الحبكة من هذه المقوله

بوصول المؤلف حسن - ابن القرية

المقيم في القاهرة - مع مخرج لتكوين

فرقة مسرحية جديدة تقاتل "ويا

الغلابة" - ويفجر هذا الوصول صرامةً

بين القديم والجديد على صعيدي الفن

والفكر يتمثل في المواجهة بين

مفهومين للفن من خلال الفرقه

المسرحية القديمة والفرقه المسرحية

الجديدة، أحدهما يرى في الفن لعبة

ترفيهية تفريغية، تصرف الناس عن

شئون حياتهم، والأخر يرى فيه قوة

توعية وتثوير ومواجهة، كما يتمثل في

المواجهة بين الفكر الثوري الذي يمثله

حسن (وهو هنا مرة أخرى قناع شفاف

للمؤلف) وبين الفكر الرجعي الذي

يتمثل الزوج عبد الغفار الذي يقاوم

إنشاء الفرقه الجديدة بكل ما أوتي من

قوة ودهاء.

وعند هذا الحد تتحول المسرحية

عن الواقعية إلى شكل المسرحية داخل

المسرحية أو اللعبة داخل اللعبة ولكن

دون أن تصل إلى حالة التمسير الكامل،

فأهل القرية يتحلقون في ساحة واسعة
أمامنا حول منصة مرتجلة وتبدأ اللعبة

تقودها امرأة مقنعة ولاتلبث اللعبة أن

تتحول تدريجياً إلى شكل المحاكاة

التي تعرى كل سواط الماضي -

والمراة على المستوى الواقعى للحبكة

هي حبيبة حسن السابقة التي خانها

وتخلّ عنها وزوجة عبد الغفار الحالى

التي سجنها وقهرها ومنع عنها الشمس

والهواء . ومن خلال المحاكمة والحوال

الدائى حولها تطفو الدلالة السياسية

واضحة على السطح.

ويشفف قناع الواقعية ، فيكشف

حسن عنه وجه عبد الله الطوخى

ومعاناته وتحولاته الفكرية وإحساسه

بالذنب وخاصة في الفقرة الحوارية

التالية:

حسن : (مقاطعاً) سامعين؟ عرفتوا

كلامي؟ هو ده بقى موقفه من زمان ..

من أى حاجة جديدة في البلد.. يشوش

عليها بانى طريقة ويشكك فيها عشان

تموت من أولها وبعدين يقول فين هي

الثورة، الثورة ما عملتش حاجة ،

الثورة رجعتنا لورا..

عبد الغفار : آه يا منافق ، دلوقت

بقت ثورة، ولما كنت بتقول عليها

انقلاب؟ نسيت؟

حسن : لا مانسيتش طبعا.. وأيامها

كانت أفكاري بتعجبك.. وبقينا أصدقاء،

رغم المستحبى في النفوس.

عبد الغفار : أنا عمرى ما اتفقت
معاك فى فكر...

حسن : فى التامر معلهش.. مش
كده؟ .. لكن إحنا مش بتوع تامر ..
ومش جامدين، وكان لابد من الاعتراف
بأن كل اللي حصل ده ثورة: طرد الملك،
تحطيم الإقطاع، خروج الإنجليز.

عبد الغفار : آه .. خروج الإنجليز ..
ودخول اليهود.. مش كده؟

ورغم أن الطوخى يدين عبد الغفار
جاملاً إياه رمزاً ليس فقط للرجعية، بل
أيضاً للحكم العسكرى وذلك حين يجعل
حسن يصبح به قاتلاً عشاً تبقى مع
نفسك ومع الناس، لازم تقلع المهدوم
اللى اندلابسها دى (أى الجلباب
والعباءة) وتلبس لبس الجنرال وتعيش
بها على طول فى وسط الناس.. علشان
دى هي حقيقتك ورغم أن الطوخى
يتغاضف بوضوح مع حسن، إلا أنه
لا ينتصر له في نهاية الأمر، بل لا يتورع
عن اتهامه بالخيانة، ويزيد من ألم هذا
الاتهام أنه يأتي على لسان المرأة التي
تتحول في النهاية إلى رمز واضح
للوطن وإلى الروح المحركة والموحدة
بمجموع الشعب.

وببدو أن الطوخى كان يتلمس فى
هذا النص وفي تلك الفترة التاريخية
طريقاً للخلاص بقوده خارج متاهاته
الأيديولوجية وعذاباته الفكرية ووجود
وقتها أن الطريق الوحيد هو الالتحام

بالناس والتوحد مع الأرض الأم،
والعودة إلى أصوله الريفية. ورغم ما
في هذا الحل من رومانسيّة إلا أنه كان
 أيام النكسة السوداء شعاع الأمل
الوحيد. ولاشك أن هذه المسرحية بكل
عناصرها الفنية الجيدة ، وبمواجهتها
 الصادقة مع النفس، وبالحان محمد
نوح وشمعون سهير المرشدى، قد ألهبت
قلوب المشاهدين ، وكم أتعنى لو كنت
قد رأيتها معهم على خشبة المسرح.

ورغم أن مسرحية حادث القرن
العشرين ، ذات الفصل الواحد، قد
نشرت في نفس الكتاب مع
الشخصيات إلا أننى أعتقد أنها كتبت
في تاريخ سابق عليها، فهي تفتقد روح
السماحة والعزوبة والشجن التي
تجدها في الشخصيات، وتلك
النزعة إلى العفو فالتسامح رغم مرارة
الأخطر وفاداحتها أملأ في التماسك
وتتوحد الصف. فمسرحية حادث
القرن العشرين ، وهى من فصل
واحد قصير، تشبه في وقعتها وإيقاعها
طلقة الرصاص التي تنطلق في نهايتها
لتحسم المصارع بين محدث عبد
الرؤوف - الكاتب المشهور والصحفى
المرموق الذى كان ثائراً يوماً ثم
استكان إلى حياة الرغد والدعة وتحول
إلى منافق وكيان مزيف يدمر من حوله
ويطفيء وهج الإبداع والحرية داخلهم،
وبين كمال - تلميذه السابق وضحيته

رُؤوف علوان في اللعن والكلاب - الحالبة - الذي يصر على مواجهته بخيانته. وباتى موت كمال بيد أستاذه في نفس اللحظة التي يولد فيها طفله الذي يلقبه بالملخص قبل أن يلقط أنفاسه، وهي نهاية عاطفية رومانسية سهلة تناقض ذلك الإيمان بالجماعة الذي تصدر مسرحية المشخصاتية. وأظن أن الطوخى قد كتب هذه المسرحية في فعل تنفيسي عن غضب حاد عارم، فهو أكثر مسرحياته عنفاً وانفعالاً، والانفعال هنا يأتي عابياً ساخناً يذيب قشرة الفن في أحياناً.

ولعل الطوخى كان في لحظة كتابة المسيرية قد وصل إلى لحظة يائس انتحارية، تظهر منها عبر فعل الكتابة، فانتحر مجازياً عبر بطله - قناعه الدرامي - ثم عاد ليؤكد من خلال مديحة - المثقفة التي خدعت وغيبت ثم استيقظ وعيها (وهي قناع آخر للمؤلف) أنه لم يمت ، فالمسرحية تنتهي بكلماتها وهي تحضرن جسد كمال وتتصبح: "إنت ما متتش يا كمال ، والمواجهة مستمرة .. المواجهة حتفصل مستمرة" وفي الخلفية تولول سرينه بوليس النجدة مختلطة بصراخ الطفل الوليد - الملخص المنتظر.

وإذا كانت مسرحية حادث القرون العشرين تمثل تنفيساً عن شحنة انفعالية عنيفة تنطلق من خلال موقف صراع يذكرنا بصراع سعيد مهران مع نفسها كثيراً تتحول سعدية (من

تهين أدميته وتنفع رأسه تحت حذانتها. ففي الفصل الثاني يقول أمين : «مش عارف يا وردة لو ما كنتيش معايا الأيام دي ، كنت عملت إيه» فوردة ببراءتها وحكمتها الفطرية تفعل مالا يستطيع الصحفي أو الطبيب النفسي أو الزوجة المثقفة أمانى أو أنها التي مازالت تؤمن بالخرافات . إنها تنخرط مع أمين فى تجربة استرداد الوعى عبر اللعب دون فرضيات أو قوالب مسبقة . لكن الطابع الإيجابى لشخصية الشغالة القرورية السانحة فى مسرح عبد الله الطوخى لا يخلو من حالة رومانسية واضحة تتجلى فى اختيار الأسماء وطبيعة الشخصية التى تحمل صورة مثالبة مبالغة فحواها الخير الكامل والبراءة الخالصة والغيرية المتكاملة والاستكانة الوادعة والتسامح التام .

وفي يا حباتى من أول وجديد يختار الطوخى قاتل الكوميديا بكل ما يحمله من دلالات المصالحة مع المجتمع والاحتفال بالحياة، وينتفق موقف النكوص إلى الطفولة ليوظف طاقاته الكوميدية ومقارقاته الهزلية فى - تفجير الضحك . أما الدوافع التى تقضى إلى هذا الموقف الفكاوى المؤلم فهى مرة أخرى قوى ال欺ه والفساد والسلط الممثلة فى الشركة التى يعمل بها أمين والتى تسعى إلى إرهابه عن طريق الضرب حين يكتشف فسادها.

السعد طبعا) إلى رمز لانسحاق صوت الشعب المصرى كله من ناحية أمام لفو المثقفين . وإلى رمز أيضاً لبلاغته الحقيقية رغم الصمت ، فلا عجب إذن أن تنتهى المسرحية لا «عواطف / نورا» وهى تصفق الباب خلفاً، بل بالخرسـاء التي تفهم كل شيء رغم بكـها وهي تقف مشدودة القامة.. ووجهها للجمهور .. وابتسمـة نصر رهيبة على فمـها المفتوح ، فـكأنـها تبارك وتصدق لانتعـاق عواطفـ من سجن الفارس المزيف ، وفي مـسرحـية المشـخصـاتـية تـطالـعنـا بـهـيـةـ الشـفـالـةـ الصـفـيرـةـ .. كـمـلاـكـ صـفـيرـ طـبـ عـبرـ شـبـاكـ المـرأـةـ المـسـجـونـةـ - بـعـدـ أنـ ظـلـ مـقـفـلاـ عمـراـ باـكـمـلـهـ لـتـعلـنـ اـنـتـهـاءـ عـصـرـ القـمـعـ والـسـجـنـ بـعـدـ أـنـ تصـبـعـ بـهـاـ المرأةـ: «افتـحـيـ الشـبـاكـ ياـ بـهـيـةـ .. اـفـتحـيـهـ وـمـتـخـافـيـشـ . اـفـتحـيـهـ .. اـفـتحـيـهـ: ويـفـضـىـ تـحرـرـ بـهـيـةـ إـلـىـ تـحرـرـ نـسـوـةـ الـقـرـيـةـ جـمـيعـاـ مـمـثـلـيـنـ فـيـ جـلـيلـةـ الـتـىـ تـعلـنـ قـرـبـ نـهاـيـةـ الـمـسـرـحـيـةـ: آـنـاـ جـلـيلـةـ الـلـىـ أـبـوـيـاـ حـلـفـ عـلـىـ يـمـينـ أـوـلـ السـهـرـةـ وـحـبـسـنـىـ فـىـ الـبـيـتـ هـرـبـتـ وـجـبـتـ . وـقـىـ يـاـ حـبـاتـىـ .. مـنـ أـولـ وجـدـيدـ تـلـعـبـ الشـفـالـةـ وـرـدـةـ - وـهـىـ فـتـاةـ فـىـ السـاسـةـ عـشـرـةـ مـنـ عـمـرـهـاـ - دـورـأـ هـاماـ فـىـ شـفـاءـ أـمـينـ مـنـ أـزـمـتـ النـفـسـيـةـ الـتـىـ تـسـبـبـتـ فـىـ نـكـوـصـهـ إـلـىـ الطـفـولـةـ هـربـاـ مـنـ عـبـهـ مـواجهـةـ قـوىـ الـفـسـادـ الـتـىـ

وتنتهي المسرحية إلى ضرورة اكتمال المعاناة، ودخلنا عصر الافتتاح القوية العضلية والعقلية حتى يتمكن المسارح التجارية واتفاصال الشخصية وتدهور الفن. ورغم ذلك المرة من الخلاص.

وفي صحوة مسرحية أخيرة هجر الطوخى الواقعية وتبينى أسلوبأً تعبيرياً تعليمياً خالصاً وكتب مسرحية أشبه بملحمة بطولة وفداء وأيضاً مرثية، اسمها العاصفة والبذور علم . ١٩٧٦

هنا لا نجد شخصيات درامية، بل أدواراً - امرأة ورجل وفتاة ولص وملك وأفعى، وشاعر وفلاح وراعي ، وسمعين وتحيف وأشقر ، وفتى واحد وفتاة ٢٠ ووحش، وحامل بوق وحامل طبلة وحراس وفتیان وفتیات . أما المكان والزمان فهما مهمان وإن كان الكاتب يستخدم عدداً من الإشارات الواضحة التي تحيل المكان إلى فضاء رمزي لمصر والزمان إلى زمن أسطوري مصرى. وتطرح المسرحية في البداية صورة مجتمع منحل فج، دينه اللهو والعبث والخنوع ، ووسط صخب أفراده لايتنبه أحد لدمدمات الرعد البعيدة وهدير العاصفة الزاحفة. الرجل الحالم فقط (قناع درامي جديد للطوخى) يسمعها ويشم في الهواء رائحة الخراب القائم ، وحين تقع الكارثة يتتحول هذا الرجل إلى مخلص من طراز أوزورييس يسعى إلى إحياء الأرض التي أغرقتها العاصفة في طوفان من اللهب أحرق

ووهكذا نجد الطوخى عام ٧٢ يعود مرة أخرى إلى الواقعية التي بدأ بها في طيور الحب، لكننا نفتقد هنا حرارة المعاناة ووجع الحيرة والتخبيط الذي ألهب الصراع في المسرحية الأولى. ولا أعتقد أن الكوميديات - من ذلك النوع الأنثيق، البرجوازى ، المرتبط المحسوب كانت أفضل وعاء لاحتواء مأساة أمين - في القالب نفسه - قالب كوميديا حجرة الجلوس (أو حجرة النوم) مايناهض موضوع المسرحية . لكن بيبدو أننا عام ٧٤ كنا قد بدأنا مرحلة الانهيار. المسرحي الكبير التي فرضت علينا التسطيح كشرط للظهور على المسرح. وأنذر في ضباب معتم من الذكرى أتنى شاهدت هذه المسرحية يوماً تحت عنوان الطفل المعجزة في زيارة قصيرة للوطن. ولم يبق في الذكرة منها سوى انطباع بثاقبة وافتعال الزوجة أمينة - ولا أنذر إن كانت سميرة محسن أو عايدة كامل - وسوى مشهد حسن عابدين - رحمة الله - بجسده الهائل يتبختر "بالبرباتوز" ويستغل كل طاقات مشهد انفرد أمين بالشفالة وردة لاستخلاص كل دلالاته الجنسية الممكنة والمستحيلة.

تبخرت طاقات الثورة والحيرة



الأخضر واليابس. وفي الفصل الثاني والشاعر والفلاح.. مقابل الرجل .. كأنما يتقدرون الابتسامات .. ولكن بلا أدنى حراك.

ويبدو أن الطوخى قد وصل بهذه المسرحية إلى مرحلة سلام في حياته وفكرة فهرج المسرح الذى طالما فجر في ساحاته أزمات الوجودية ومعاركة الفكرية. وكان المسرح أيضاً عام ٧٦ قد بدل وجهه وتحلى بالأصباغ الرخيمية وصار ساحة لهو ومجون وترخصن كتلك الساحة التي نراها في بداية العاصفة والبذور. وفي علمي أن هذه المسرحية الأخيرة لم تمثل - مثلها في ذلك مثل معظم إنتاج الطوخى المسرحية . ومن المرجع أن الطوخى لم يكتبها للتمثيل فإرشادات المسرحية تتطلب لتنفيذها إمكانات فنية وخيال إخرجى يعجز المسرح المصرى عن تحقيقه في حالته الراهنة . ربما كتبها الطوخى كأغنية وداع أو أنشودة سلام واستسلام معاً، تعلن الأمل واليأس معاً وأقول زمن المواجهات الحقيقية يجلس .. الشهداء الثلاثة: الراعى والمراعات الدرامية الملتهبة.

يبدأ الرجل رحلة البحث عن الجذور التي يستلهم فيها الطوخى الملامح والأساطير القديمة والحواديت الشعبية فنجد الرجل يتعرض للإغواء والتهديد المرة بعد المرة ليترك سعيه فيلتقى بالوحش أولاً ، ثم باللصوص ، ثم يجد نفسه في وادى الحيات حيث الأشجار يلتقي حول كل منها أفعى ، وكل أفعى امرأة ماكرة بربة الجمال والنظرات. وحين ينجو من هذا الوادى يكون قد أشرف على الهلاك ، لكن أطياف حبيبته المنتظرة وجحوم الجوعى وأصوات الشهداء تظل تستحثه حتى يصل بالبذور إلى مشارف الوادى وعيون فوق الجسر الموصل له . لكن موته هذا يهب خلود الشهداء فتنتهي المسرحية وقد حصلت الأرض على بذورها، وانتصبت الأشجار مرة أخرى، ونرى الرجل المخلص جالساً تحت شجرة، ونظراته متطلعة إلى أعلى، باسماً في جلال وشموخ وتحت شجرة أخرى وأقول زمن المواجهات الحقيقية يجلس .. الشهداء الثلاثة: الراعى والمراعات الدرامية الملتهبة.

الرمز والكلامية

د. عبد القادر القط

موقف إنساني ناطق بالحكمة أو العبرة أو داع إلى القدوة، وأحياناً على أحداث تنسب إلى الحيوان أو الطير وقد يكون الإنسان أحد عناصرها أو لا يكون. وفي المجموعة قصستان من هذا اللون إداجها ت تقوم على المواجهة بين صلف الإنسان وغفلته، وفطرة الطير وحكمته، والأخرى على مواجهة بين جارح الطير ممثلاً في زوج من الصقور، والطير المسالم الوديع ممثلاً في زوج من اليمام.

الرمز إلى كنایة كبيرة ذات «مفزي»، تتنطق به القصة دون حاجة من القاريء إلى أن «يستشفها» من خلال الحديث والشخصية والبناء.

وفي قصة «الإنسان والخاتم» يفقد سلطان خاتماً مثل خاتم سليمان فيجذع لذلك جزاً شديداً، إذ كان الخاتم مصدر قوته الخارقة، ويختظر له أن يصبح بأعلى صوته: خاتمي! خاتمي! وفيه رع

على النطق بكلمة.. كان يحس من أعمقها بأن الذى سقط ليس الخاتم، بل هو.. هو الذى سقط!.

والحق أن الهدى قد نطق بحكمة بالغة.. لكن لماذا اختار الكاتب أن تجئ على لسان هذا الطير!.. لاشك أنه قد استوحى الأسطورة الشعبية المعروفة عن خاتم سليمان، وجمع بينها وبين قصة سليمان مع الهدى، وهو صنيع فنى مشروع، لو لا أن الهدى يدخل فى حوار منطقي طويل مع الملك يتحدث فيه عن شؤون السياسة والعدل والحرية والمقومات النفسية الإنسانية حتى ليصعب على القارئ أن يتقبل ذلك كله فى إطار «الكتابية» أو «المثل المضروب». ولعل القارئ يتساءل: ما الفرق بين الهدى وبين الوزير أو الناصح الأمين الذى كان من الممكن للملك أن يستشيره، وكان جديراً أن يطلب - بدل الحركة التي طلبها الهدى - «منديل الأمان» كما هو ماثور في الحكاية الشعبية وإن كان الهدى قد أتى عملاً لعمل الوزير لم يكن ليستطيع صنعه حين حمل الخاتم المفقود من مكانه الخفى إلى الملك!

وتزيد الكتابية تعقداً وطولاً فى «أغنية اليمام»، فالراوى يرقب من نافذته مشاهد على سطح البيت المجاور من حياة زوج من الحمام وزوج غريب وآخذ من الصقور، ويصف

الكل من انس وجن وطيير ونمل وبيحثون معه عن الخاتم، لكنه يعود فيخشى أن ينتبه كل هؤلاء فيعلنوا تمردهم عليه بعد أن يقطنوا إلى أنه لم يعد له عليهم سلطان. وبعد طول تفكير وتدبیر كادا ينتهيان به إلى اليأس يهبط الهدى إليه فجأة ويعده بالعثور على الخاتم المفقود. ويطير الهدى ثم يعود بالخاتم في متقاربه، ويضع الملك على البساط قرب قدميه. وبعد حوار طويلاً بين الهدى والملك يعد فيه الملك أن يمنع الهدى حريته إذ فسر له سر سقوط الخاتم، ينطق الهدى بالحكمة الجليلة: «الحق أن الإنسان هو الذي يسقط أولاً ثم بعد ذلك تسقط منه أشياؤه!.. لقد تغيرت فناخس الخاتم بالاغتراب معك.. أدارت الانتصارات والنجاح رأسك، فأصبحت تمثلي فخوراً في موكب ذاتك، ولم تعد تحتمس إلا لمن يدورون حولك». وبطولة الحوار حول زوجة الملك وحقيقة شعورها نحوه، حول حرية الشعوب، وتشتراك النملة في الحديث بعد أن دخلت أذن الملك فآلمته ألمًا شديداً. ويطير

الهدى في النهاية بعد أن ظفر بحريته، ويبيّن الملك وقد سقط الخاتم من إصبعه مرة ثالثة «وفى تلك المرة لم ينكفى» بسرعة ليلتقطه، بل ظل يحدق فيه وهو ملقى على الأرض دون أن يقوى

حياة الحب والسعادة التي تحياها اليمامتان.. «وكتيرا ما كان يحل عليهما أصدقاء آخرون، يمام وعصافير وحمام: فيتحول السطح إلى ملعب صباخن مرح سعيد لتشكيله جملية من الطيور، ثم ما يليث هؤلاء الأصدقاء أن يرحلوا وتعود اليمامتان إلى ثنايتهم وقد ازدادا اقتراباً وتوحداً!».

وخلال «خطة»، محكمة رسمها السقران تقوم صدقة وثيقة بين اليمام وأنتي الصقر وتتذكر اليمام لأليتها بالياء منها في أحاديث متكررة عن تسلط الذكور في على الإناث، وبهجر ذكر اليمان عشه، وتغار أنتي الصقر على صقرها: «تريد أن تبعدني لتنفرد بهذه اليمام الجميلة بعد أن تركها صاحبها!» ثم ينجلى هدف الصقرين في النهاية إذ يهان بتحطيم عش اليمامتين، ويعود ذكر اليمام في اللحظة المناسبة، ليشترك هو وأنثاه في معركة حامية مع الصقرين دفاعاً عن عشهما، ويرسم زوج اليمام «خطة بارعة»، يعرضهما فيها حسن الحيلة عن قوة البدن فينتصران. ويعود السطح «ملعباً ومزاراً للأصدقاء من اليمام والحمام والعصافير. ويمتلئ قلب الراوى «بالبهجة.. وبالحكمة أيضاً».

وكما تجاوز الهدف في القصة السابقة حدود «منطق الطير» المقبول في «المثل المضروب» بخوضه في

أمور متشعبة من السياسة والمجتمع والأخلاق، تجاوز الصقران واليمامتان ذلك المنطق في هذه القصة بخوضهما - على نحو بشري مركب ممتد - في قضایا اجتماعية خاصة بعلاقة الرجل بالمرأة، وقضایا عاطفية خاصة بالحب والبغض والغيرة، ومسائل أخلاقية وقانونية تتعلق بحق الملكة وطبيعة العداون على الآخرين ومسائل إنسانية كالحرب والسلام!

ومن شأن المثل المضروب - حتى لا يكون الطير أو الحيوان فيه مجرد بديل اسمى للإنسان - أن يظل الحدث قدر الطاقة مرتبطاً بطبيعة حياة الحيوان والطير وأن يكون مفزي المثل أو الكناية يسير محدوداً حتى لا تقترب القصة وما تضمنته من سلوك ومشاعر وأفكار من الطبيعة البشرية اقتراباً يفقدها معنى الكناية أو المثل أو الرمز. والحق أن الراوى الذي كان يراقب أحداث هذه القصة كان يفكر بنفسه أحياناً للطير ويتحدث بلسانه فارضاً «تصوره البشري» للأمور وأسلوبه في التعبير عنها، كما يتجلى في هذا المشهد الصغير:

«وجهت منظارى إلى الصقرين فى عشهما. كانوا ينظران إلى اليمام بتعاطف شديد. واقتربت منها الصقرة وقالت بهدوء وسخرية «يا لهم من مغرورين، هؤلاء الذكور! يحسبون أننا



من غيرهم لاشيء».

قالت اليمامة وقد بدا عليها عدم مستوى مضمونها - من أن تكون مثلاً مضطرباً للكبار يكتنى به عن حكمة أو موعظة.

ويبيتعد المؤلف عن كنایات الطير والحيوان، فن قصص أخرى، إلى مواقف إنسانية يتخذ فيها من الطبيعة «معادلاً» لعواطف البشر ويقترب فيها من «الرمز»، وان لم تخل القصة من ذلك «المغزى» الأخير الذي يبدو في بعض مواطنها ويتجلّى صريحاً في النهاية.

وأشجرة الفل في قصة «قوة الجذور» تقوم في خضرتها وازدهارها ثم جفافها ثم نمائها من جديد «معادلاً» لعواطف زوجين كانا متحابين في البداية ثم فترجعهما حتى انتهى إلى القطيعة والطلاق، وإن ظلا يعيشان معاً مضطرين - في بيت واحد.

ففي بداية الفتور بين الزوجين تذبل شجرة الفل ويخلعها الزوج بيده. ويصرح الرواى - مرحلة فمرحلة - بالتعادل بين الرمز والواقع فيقول على لسان الزوجة «ليست الشجرة فقط هي التي كانت.. لقد جفت شجرة حياتنا هي الأخرى.. فلنكن واقعيين». ثم يجيء البستانى المتوجول بشجرة فل جديدة تزرعها الزوجة مكان شجرتهما القديمة. يعود الزوج من سفر قصير ويلقى مع زوجته نظرة جديدة إلى الشرفة: «كان بدأ الربيع.. موسم تفجر

قالت اليمامة وقد بدا عليها عدم الموافقة: «لا أظن أن القضية هي قضية ذكور وإناث ولا أظن أن صقرك هذا يعاملك بمثل هذا التعالى.. القضية هي الإحساس المتبادل بين الاثنين بالمساواة!».

قالت الصقرة مقرقرة بضحكه ساخرة: «لا يا يمامتي الرقيقة، إن حب التسلط والوصاية في دم الذكور، كل الذكور، ولا تؤخذ الحرية منهم إلا هبشاً».

ويربط الرواى مساحة بين ما تتضمنه القصة من مغزى وعلاقة الرجل بالمرأة وبطبيعة المرأة في عالم البشر، ومع التمرد والتغيير بشكل عام، «ولأننى مع ثورة المرأة في عالم البشر، ومع التمرد والتغيير بشكل عام، فقد تعاطفت لحظة مع موقف اليمامة «فى تمردها على زوجها».. أجل، هذا العصر عصر الضجيج والزثير يتطلب أغنية أقوى.. أغنية تجلجل وتدق أجراس الخطر.. غير أنى - مع اكتئاب ملامع اليمامتين - تذكرت أن موقف اليمامتين الجديد هذا جاء مقتربنا بمصلحة المصدور! لأبد إذن من التوقف والتحذير: «أنت تدخلين فى منعطف خطير، وارتبطاك الزائد بهذه الصقرة هو السبب».

وهكذا تجيء القصة - بما تتضمنه

أخرى: «أحس أن فروعها تنبثق في قلبه وتصبح شرائين خضراء!» وتقول الزوجة معللة نماء الشجرة من جديد «لأن الجذور سليمة.. وقوية..». ويلخص الكاتب «مغزى القصة» في أسطرها الأخيرة على لسان الزوج والزوجة، فيقول الزوج: «أعلم الأشجار هي التي تولد في الشتاء!» وتقول الزوجة: شجرة الحب أبداً لاتشيخ!

ولاتريد أن تحكم على هذه القصة الرمزية بمنطق الواقع فنقول إن مشهد شجرة ذاتية تنبثق فيها الحياة من جديد لا يمكن أن يبعث وحده عواطف قد ماتت وصلة قد انقطعت حتى انتهت إلى الطلاق، فالرمز يتبين أن يستقبل بشيء من الوجдан المتحلل من قيود المनطق الصارم، وبخاصمة حين يحيى الكاتب المعادل الرمزي إلى عنصر أساسي هي في بناء القصة بأسلوب

الحياة.. ورأيا الشجرة الجديدة تعود بعشرات الزهور، رقيقة ناعمة بيضاء.. وعطرها ينوح!.. انتعش الحنين في قلبيهما.. ربما شيء بسيط مثل هذا يحرك الركود ويرموي الشقوق.. غير أن خفة الأمل هذه كانت مثل طائر غريب من مسرعا فوق صحراء، وسرعان ما خلفها وراءه لوحشة الصمت وجفاف الحياة!».

جاء الخريف وتعترت الشجرة من أوراقها وزبلت أزهارها وتعرى معها شعور الزوجين وبان ذبول عواطفهما. ويصرح الكاتب في هذه المرحلة أيضاً بين «المعادل» والواقع فيقول: «قال كل منهم لنفسه في لحظة واحدة: أجل.. حتى الحب يمر بالفصل الأربع.. الحب أيضاً يشيخ، الحب كان حي يسرى عليه ما يسرى على الكائنات من ميلاد ونمو وفتولة.. ثم شيخوخة يعقبها الفناء».

ويقترب شهر ديسمبر من نهايته وتخرج الزوجة إلى الشرفة بعد انقطاع فتتفاجأ بمنظر عجيب أبهج قلبها: «كان فرع جديد قد انبثق منها. نبت من قلب أسفل الجذع وانطلق يشق طريقه إلى الحياة.. كان قوياً وممتداً ومتربعاً بالخضرة والحياة كأنما يتهيأ ليصبح جذعاً مع الجذع القديم»، ويأتى الزوج فيتنظر إلى الحياة الجديدة في الشجرة، ويلتقي المعادل والواقع مرة

الأمل.. ولكن هاهى ذى نفسها، مع فصل الخريف، تسير بالتدريج فى طريق الجفاف وبعض أعمادها تعرى من الأوراق وتموت! وبالرغم من غيبة الكلام والتفكير فى النباتات، ذلك العنصر الطبيعي الذى يحمل رمز القصة، يظل للقصة هذا «المغزى» الواضح المصرى الذى لا يبعد بها كثيرا عن طبيعة الكناية أو يقترب بها كثيرا من طبيعة الرمز الفنى.

وهما ينفذ إلى وجдан الفنانة الجميلة فتتهم بحبه: «ولم تمض أيام حتى كانت قصة الحب بين الرسامه المشهورة الجميلة وهذا الشاعر الموهوب المجهول هي حديث أهل الفن، فهى لم تننس معرضها فقط، بل نسيت أيضاً أصدقاءها وصديقاتها». على أنها ما تلبث وهى فى نشوة الحب أن تعود إلى فنها قائلة لشيطانها وهى تحضنه بحنان «سأعود إلى الرسم وسأبدأ بك».

سأرسمك!! ويجلس الشيطان الشاعر وكل وجهه مغمور فى النور وتتمس الفتاة ريشتها فى ألوان الزيت.. لكنها فوجئت بإحساس غريب ينتابها.. كانت تحس بأصابعها تفتقد خفة الحركة ول يونتها وانطلاقها.. وجدت نفسها ترسم ببطء، ومشاعرها وهى تختار الألوان غير مؤكدة».

وبعد محاولات أخرى وزيارة لاستاذها القديم تعود من جديد لترسمه «وراحت تضرب بالوانها بقوة.. كان خليطا هائلا صاخبا من المشاعر، وأخافه منظرها وهى تنظر إليه.. تراه شيطان الفن أو ملكه قد تلبسها؟.. وأحس بنظراتها تخترق عينيه لترى الأعماق.. إنها لا ترسم ما ترى، بل ترسم ما تحس.. ورسم على شفتيه ابتسامة يدارى بها ألاما فى داخله. أما هى فقد توقفت عن الرسم وراحت تنظر إليه وهى لا تصدق.. وكانت ترى شيئا رهيبا

فى قصة «ذو القرنين» يقع شيطان فى حب رسامه جميلة ويتوسل إلى «ملك» أن يمنحه من «جذوته». ليغدو أهلا لحب فاتنته. ويبتسم الملك قائلا: «وماذا أنت فاعل فى قرنيك! أعلم أنك تجيد إخفاء، مما مثلما أنت الآن فاعل. فماذا لو ظهرنا فجأة فى جبهتك وأنت واقف معها؟ ويجيب الشيطان وهو يدعك جبهته الناعمة اللامعة بشدة: لا. لن يظهرا بعد اليوم. فقد اجتنثتما من جذريهما. اطعن، سوف أبدأ بالحب حياة جديدة. فقط امنحنى هذه الموهبة! ويمنحه الملك موهبة الشفر،

يحدث نتوءاً يبرزان لحظة بالحظة الحدث - حد «السرد». من جبها، وهو لا يحس بشيء!» وفي «الميلاد» يزداد الكاتب اقتراباً من طبيعة الرمز الفني الذي يحاط فيه بجو من الفموض أو التجريد ويلتحم هذه النهاية، إذ لم يستطع القباع والشر الكامنان تحت ستار الفن والجمال أن يغلباً بصيرة الفن الحق فبرزاً على حقيقتهما. ولما كانت حكاية الحدث هنا عmad القصة - كما ذكرنا - فإنها تفتقد ما في القصة القصيرة من تصوير لشخصية أو رسم لجو أو كشف عن نوازع نفسيه، ولا تتبع للكاتب أن يختار ما يلائم طبيعة القصة القصيرة وبنائها المحكم، فمادام قد بدأ رواية الحدث من لحظة تمثل رغبة مسيطرة على ذلك الشيطان في أن ينفذ إلى قلب الرسامة الجميلة، على ما بينهما من تناقض في الطبع والطبيعة، كان لابد أن يجد مخرجاً لمأزق الشيطان من ناحية، ومنجاً لطهارة الفن من ناحية أخرى، عن طريق الحدث المرسوم الذي يصل إلى مفزي القصة ومعناها.

كان الرجل إذن قد قرر أن يموت لكنه يجرد قراره من كل ارتباط بعواقب الحياة الواقعية التي يمكن أن تدفع المرء إلى الانتحار، ويربطه بمعنى وجودي أو فلسفى مطلق يتصل بالطبيعة والكون ودورة الأفلak، فيحيى بأنه أصبح عاجزاً عن المضى في الحياة بعد أن لم يعد جزءاً من دورتها؛.. وداعاً إذن يا حقول القمع، يا أشعة الشمس، يا ثواب البر ويا عرائس التهر. وداعاً يأكل شئ.. وداعاً يا قانون الجاذبية الذي ينتظم كل عناصر الكون، فلقد حاولت أن أبقى جزءاً من الدورة. حاولت بكل ما منحتني الحياة من قدرة. لكن القدرة نضبتمرة واحدة.. بل إن المأساة وصلت إلى قمتها حين رأيت الدورة نفسها فقدت حيويتها و معناها..

ولاشك في أن القصة في حكايتها للحدث محكمة البناء، وفي أن للكاتب قدرة فائقة على «الحكاية» وتوليد كثير من الصور والمعانى الصفيرة من ثنايا خط الحدث الممتد. وهو يستعيض عن بعض عناصر القصة الفنية بعنصر التشويق الهادىء الذى يثيره بأسلوب شعري رصين لا يبلغ -مهما تكون سيطرة

أصبت الحركة تأكيداً للثبات
وبرغم ما قد يفقد قارئه القصة من
السكون. ليس الآن أعظم من شرف
الموت». متعة الاستنباط البسيط. ويؤكد الكاتب
حقيقة الرمز مرة أخرى فيقول «وبدا
لي النعش الذي كان منذ قليل دليلاً
للموت، وكانت أصبع رمزاً للحياة...»

وبانتصار الرجل على مهاجميه
وانشاق إرادة الحياة في نفسه من
جديد يعود التحامة مع دورة الطبيعة
والوجود». سمعت أعود الزرع تصريح
بني.. تشجعني.. ليست أعود القمع
وحدها، بل أعود القطن والأذرة وقصب
السكر.. ليس الزرع فقط، بل بشر
أيضاً.. فتيان وعرائس جاءوا ليشاهدوا
رجلًا يحارب بعنجهة..»

ولاستطاع خضراء الحياة
وحضارتها أن تثنى الرجل عن عزمه
فيمضي في طريقه إلى المقابر، ويلقاء
رجلان يحاولان أن يخدعاه فيسلباً
نهشه فإذا فشلاً في خديعته هاجماه
بالقوة. ويزداد الرجل احتضاناً لعنجهة
شاها إياه في وجهه مهاجميه: «لا،
لست وحدي، نعشى معى.. ولست
بالعزل نعشى هو سلاحى، أتفهمان؟
نشى هو سلاحى وساحار بما به!».

ويختفى صوت الكاتب وتؤيلاته -
بالضوره - إذ تروى التجربة بضمير
المتكلم فتجيء صورتها الفنية كما
أحستها الشخصية أملاً غائماً لشيء غير

أصبت الحركة تأكيداً للثبات
والسكون. ليس الآن أعظم من شرف
الموت». والقصة منذ بدايتها تحمل أحساساً
بالرمز بعيداً عن منطق الواقع: «رأيت
نفسى حاملاً نعشى وسائراً بين
القبور»، وكان طبيعياً أن تتسلل إليها
خيوط ومزية جديدة مستمدّة من
ارتباط الشخصية بعناصر الطبيعة
ودورة الوجود، وهكذا يقيم الكاتب
حواراً بين الرجل المُقبل على الموت
وذلك العناصر التي ترتبط في وجودان
الإنسان بالخير والنماء وتجدد الحياة
«كان القمع النابت هو الذى يتكلم.. لم
أتعجب، فقد كنت منذ قليل أكلمه
 وأناجى خضرته وأوادعه».

ولا تستطيع خضراء الحياة
ونضارتها أن تثنى الرجل عن عزمه
فيمضي في طريقه إلى المقابر، ويلقاء
رجلان يحاولان أن يخدعاه فيسلباً
نهشه فإذا فشلاً في خديعته هاجماه
بالقوة. ويزداد الرجل احتضاناً لعنجهة
شاها إياه في وجهه مهاجميه: «لا،
لست وحدي، نعشى معى.. ولست
بالعزل نعشى هو سلاحى، أتفهمان؟
نشى هو سلاحى وساحار بما به!».

ولا يتخلى الكاتب هنا - كعادته في
سائر قصصه - عن التصرير بالرمز
برغم أنه ليس في حاجة إلى تصريح،

ويؤكد الكاتب شأن ذلك الأمل العائد
وطول ما انتظره المتحدث ومقدار ما
يرضى أن يبذل حتى يلقاء: «... ورأيت
الدماء تنزف من قدمي، لم أعبأ، ليس
هناك وقت أضيعه في تضميد الجرح..
لو قابلته فهو الذي سيضمد جرحـي».
وجميل أن يعرف أنى نزفت دماً لكي
أراه.. ليس دماً فحسب، بل نزفت
شهرًا وأعواماً من عمرى! ويختتم
الكاتب قصته بعبارات شعرية مجنة
كمثل حلم الطائر عاقداً بذلك صلة
فنية وثيقة بين الرمز والأسلوب:
«أجل.. من هنا مر.. بعينى الاثنتين
رأيته.. يا لمنظره المهيب، بردانه
الجليل! كالومض.. كخفة طائر من
طيور الأساطير، أو كموجة البحر ساعة
المد! أما كان عليه أن يتوقف لحظة
بنافذتى؟ لحظة واحدة أتملى فيها
 وجهه، وتلتقي البسمتان!».

والقصة برهان على أن الرمز الفنى
في القمة القصيرة يقترب من طبيعة
الشعر فتصفو فيه صورة الواقع من
التفصيل المحدد ويقوم فيه الإيماء
مقام التقرير فتحتحول الأنكار إلى
أحساس أو إلى «خواطر وجاذبية»
لاتقتضى بالضرورة ما يقتضيه المثل
المضروب من التأويل والتفسير.

محدود تعنى الشخصية في انتظار
لقائه - برغم جرحها - موقنة بأنه «عاد،
وأنه الآن يجب المدينة!».
ويبدو هذا الأمل الغائم للمتحدث في
مطلع القصة كالطيف أو كحلم اليقظة
والمحادث راقد في سريره، فيهـب من
مرقهـ ويعدو إلى الطريق محاولاً أن
يلحق به: ورحت أصدوـ كـ الحقـ بهـ.
أعـانـقـهـ بكلـ الحـنـينـ والـشـوقـ...ـ إلاـ يـعـرفـ
أنـىـ منـ زـمـنـ طـوـيلـ فـيـ اـنـتـظـارـهـ؟ـ فـلـمـاـذاـ
لـمـ يـتـوقـفـ لـحـظـةـ عـنـ نـافـذـتـيـ..ـ
بـابـتـسـامـةـ،ـ لـأـكـثـرـ..ـ وـتـلـوـيـحةـ بـالـذـرـاعـ؛ـ
إـلـىـ الـلـقـاءـ؟ـ»

ويلقى المتحدث بعض الضوء على
طبيعة ذلك الحلم وإن لم يحدد ملامحـهـ،
فيربطـهـ بأـمـلـ ماـ فـيـ حـيـاةـ الإـنـسـانـ
وـالـوطـنـ معـتـمـداـ عـلـىـ شـاعـرـيـةـ الأـسـلـوبـ؛ـ
فـلـاتـبـعـ إـحـسـاسـيـ..ـ لـعـ خـطـ منـ الضـوءـ
فـيـ رـأـسـيـ،ـ هوـ بـالـقـطـ سـيـمـرـ عـلـىـ نـهـرـ
الـنـيلـ..ـ أـوـلـ شـءـ،ـ يـفـعـلـهـ العـائـدـ إـلـىـ مـصـرـ
بعـدـ غـيـبةـ طـوـيـلـةـ أـنـ يـذـهـبـ إـلـىـ ضـفـةـ
الـنـهـرـ وـيـأـخـذـ نـظـرـةـ يـرـوـىـ بـهـ عـطـشـ
الـفـرـبةـ الـطـوـيـلـ.ـ آـهـ لـوـ الـحـقـ بـهـ هـنـاكـ!
أـنـذـيـهـ فـيـ يـدـيـ وـنـهـيـطـ جـرـياـ.ـ نـضـحـكـ
مـرـحـاـ وـنـفـسـلـ وـجـهـيـنـاـ سـوـيـاـ بـمـاءـ النـيلـ..ـ
نـفـتـرـفـ بـقـبـصـاتـنـاـ وـنـشـرـبـ..ـ مـاـ أحـوجـ
أـجـسـامـنـاـ وـأـرـواـحـنـاـ إـلـىـ طـمـنـ الـحـيـاةـ!ـ».

ملحمة ضد المكاتب

رجاء النقاش

جوبا في جنوب السودان، ويقطع الله الطوخى»، للكاتب عبد الله الطوخى، عملاً فذا وفريداً في المكتبة العربية، مدخله كسر الجمود، والخروج من المكاتب فمصر بيته متعددة المجالات، لاتقف عند حدود الريف أو المدينة، بل تمتد مجالات الحياة وأنماطها المختلفة، إلى صحراء وبحار وشواطئ، والحقيقة أن التجارب في هذا المجال ليست غزيرة، بل سبقت رباعية النهر تجارب عند «فتحي عانم» في «الجبل»، و«يوسف أدريس» في « رجال وثيران»، و«صبرى موسى» في «فساد الأمة»، إن فكرة ركوب النهر قد تراوِد أى قطع على قدميه مسافة ثمانية آلاف كيلو متر في القاهرة حتى إنسان، لكن أن يركبه من الأراضي الأمريكية تعد «رباعية النهر» للكاتب عبد الله الطوخى عملاً فذا وفريداً في المكتبة العربية، مدخله كسر الجمود، والخروج من المكاتب فمصر بيته متعددة المجالات، لاتقف عند حدود الريف أو المدينة، بل تمتد مجالات الحياة وأنماطها المختلفة، إلى صحراء وبحار وشواطئ، والحقيقة أن التجارب في هذا المجال ليست غزيرة، بل سبقت رباعية النهر تجارب عند «فتحي عانم» في «الجبل»، و«يوسف أدريس» في « رجال وثieran»، و«صبرى موسى» في «فساد الأمة»، إن فكرة ركوب النهر قد تراوِد أى قطع على قدميه مسافة ثمانية آلاف كيلو متر في القاهرة حتى إنسان، لكن أن يركبه من الأراضي الأمريكية



ويدهشنى أن هذا الكتاب لم ينزل أية جائزة أدبية حتى الآن، رغم أنه كان ينبغي أن تضعه الحياة الأدبية فى عيونها وفي قلبها.

الفن فى نظرى انتقاء واختيار، وليس شيئاً مطلقاً، ولذلك أرى أن هناك أسباباً تجعل من هذه الرياعية عملاً روائياً، وإن لم تجمع المقومات المعروفة للرواية التقليدية أو غير التقليدية، لكن الروح الفنية التى يحتوتها، تجعله يرتقى على مستوى البناء الصحفى العادى.

وهو يفجر مجموعة من القضايا مثل العلاقة الشائكة بالغرب، التى برزت فى الحوارات مع مجموعة الشخصيات التى التقاها، وقضية جنوب السودان الذى يحتاج لجهد بشرى حتى تحوله إلى جنة.

واعتبر هذا شرطاً كى يكتب شعراً مؤثراً وجميلاً يعبر فيه عن حياة شعبه. وعندما تزامنا أنا وعبد الله الطوخى فى مجلة روزاليوسف فى بداية السينينيات دارت بيننا مناقشات حول الأديب الروسي «تشيكوف»، الذى كان يعاني من مرض السل فى البلاد الباردة فى ذلك الوقت، وقرر أن يذهب إلى جزيرة «سخالين» فى سيبيريا، سعياً لاكتشاف جزء من أراضى بلاده، وكتب بعد عودته كتاباً عن هذه الجزيرة كان له أثره بالفعل فى تغيير أحوال الجزيرة ومنطقة سيبيريا بالكامل، ومثل هذه الروح الفنية لابد أن تشير الاعجاب ، وعلى العكس من الكتابة التى تصفى لنا الواقع فى كوب عصير مكثف والتى غالباً ما تأتى باردة لا تعبر بصدق عن حرارة الواقع.

الريح هو الملك

شوقى بزيع

سيعودون شتاتاً في عراء الغبار الصحراوي.
 الفرات تؤام النيل الشرقي وحارس الروح
 الشرقية يتيم. له أيضاً طبائعه وخصائصه، وهو
 يقارب النيل اتساعاً ويشابهه في عدد الفرقى
 وحالات الدوار والفيضان. النيل والفرات سكتاً
 حديد الروح العربية التي لن يسمِّي قطار الشرق
 السريع بدونها. والذين رسموا حدود توسعهم بين
 هذين النهرتين كانوا يريدون انتزاع هذه الروح من
 جذورها لكي يضعوا شعوب المنطقة في المتابهة
 الابدية. لكن النهر ليس مقلوعاً من شجرة بل
 يتذكر حالاته وامتداداته فلا يعود اقتلاعه ممكناً
 كما يستحيل ابتلاعه.

عبد الله الطروخى في روايته «النهر» و«نبع
 اليابس» يأخذنا في رحلة حميمة إلى داخل النيل
 ويتركتنا هناك في التبارات التي تبعث على الدوار
 فتضربوا أعينهم على الليبياني، لأنهم دون النهر
 قلماً اجتنب نهر من الانهيار انظار الشعراً.
 والكتاب والروابطين مثلما هو الحال مع النيل.
 حتى أن بعضهم نسبوا انفسهم إليه كحافظ
 إبراهيم، وأخرون نصبو خيام روحهم حوله
 واقاموا فيها حتى غروب أقلامهم وجفاف مواهبيهم،
 عظيمة هي الانهيار لأنها تعطى للبشر والكتابات
 صفات الديمومة وتحدد سمات الدول أو الحشرات.
 على ضفافها تنبت المسالك أو تنقرض. تتنازع
 الشعوب وتتزايغ ولكنها تحاذر دائماً الابتعاد كي
 لا تقع في التيه. كل ما هو بعيد عن النهر صحراء.
 النهر الأقامة والبقاء رمل. فشل العبرانيون في
 الاهتداء إلى نهرهم فغابوا الفى سنة فى عباب
 الرمل. ولم يعودوا إلى المكان إلا بعدما تحلقوا
 حول أسطورة الأردن. وجعلوا للنهر عدوانية ما
 فضروا أعينهم على الليبياني، لأنهم دون النهر



وفي السكينة الخالصة للخدر الكوني والكتابيان تأريخ شخصي لرحلات غريبة يقوم بها الكاتب عبر نهر النيل في فترات متباudeة. يصف الكتاب الأول رحلة شاقة وطويلة على متن مركب شراعي يحمل المؤلف مع عدد من المسافرين الذين تنتابهم روح المغامرة ولا تنتهي الرحلة بهم إلا عند أسوان، وفي الكتاب الثاني يبحر الطوخي على متن سفينة بخارية من أسوان إلى آخر خط الملاحة في أعلى النيل على مقربة من المتابع التي يخرج منها النهر، ويخرج الكاتب عن حدود التصنيفات المسؤوله للكتابة حتى لا يتم بهذا الأمر على الإطلاق، بل همه أن ينقل إلينا تفاصيل السيرة الطويلة للفوضى التي تنتظم على جنبات النهر وداخل مجراه حتى لو خرج عمله عن حدود الرواية أو أدب الرحلات أو سير الأنهاres أو المذكرات الشخصية ولعل هذه العفوية والحرارة اللتين استسلم لهما الطوخي ما اكتسب العملين الأبيتين قيمتهما الحقيقة في «النهر» تنتقم عناصر الحياة والموت في بعدهما الأولى وتتبعت الفرازات البشرية بمنتهى القسوة لتتفتت بالروح البشرية وتضنهما في مهب الاحتمالات. الأشياء بدائية وشرسة تغطيها روح المياه التي ترفرف على المركب الشراعي الصغير وتعصف به أجيانا حتى تكاد تقتله كلها من دائرة النهر، هناك يقف الإنسان عاريا في مواجهة العناصر. على الضفاف فلا حرون يقاومون الفيضان ويستسلمون لعلاقة طرفها الآخر السماء والنهر، ولا يملكون أوراقا كثيرة رابحة في هذه اللعبة التي لا ترحم. وفي داخل النهر يقف الإنسان الوقفة ذاتها ضد الريح ولصوص النهر، الإنسان متمثلا بـ«أبو الريش» حافظ قوانين النهر كده وشويه كده، فين وفيين على ما ضبط المركب. وأخر النهار كانوا راسفين عالبر.. روح الخديوي على قصره وبعث جابه وقال يا سيف: «اقطع رقبة الرجل ده». قال له جدي «رقبتي تحت امرك يا

ويطرق الصرخ على الرأس بعطرقه الهائلة.
في «نبع الينابيع» تلتم العناصر أكثر فأكثر
في فضاء النهر ونباهه الأشياء حميمة ومندفعة
لكنها تستتر أحياناً خلف صفة المياه الرائدة ولا
تعلن نفسها إلا في لحظات خاصة. في بحيرة
أسوان يعبر المركب فوق قرى وممالك غارقة
ويفتح للصخور اذرع تستفيث. لم يعد القاع
حركاً بالسلالات المصرية والسودانية بل يصبح
مكان الموت الأبدى حيث ترسب جثة «مونيك»
الإنسانية التي طالما اشتاقت إلى روانع النهر
الاخاذة وطمسمه الملتهب. إنه التقىات الروحية
للإنسانية الغارقة. أما فوق السطح فيرتفع رب
آخر هو رب الفقر المدقع الذي يلف الأجساد
والآمنكة وفي هذه الرحلة أيضاً يعمد عبد الله
الطوخي أن يقدم النهر من زاوية الغرب المتمثل
بالسائح الألماني فلا تدرك الباحث عن العنور
الروحية للحضارة الغربية والمتاثر بمسدها ورعاها
الأمير الشرقي الذي يجوب الأرض كلها للحصول
على الحقيقة. فلكلئ نرى جيداً يجب أن يكون
هناك آخر ترتكز عليه والأخر هو الغرب. كأنما
بدونه يضيع المقاييس وتتبليل المفاهيم. عند
الطيب صالح يجتمع الطرفان في شخصية
مصطفى سعيد التراجع بين الخيارات قبل أن
تشدّه جاذبية النهر إلى حيث قدره النهائي
المحتوم. عبد الله الطوخي لا يعيش هنا
الصراع ولا يعترف به لأن مزمن سلقاً باتمانه إلى
الآمنكة التي تستطيع منها من الفساد. وهو
يأتى بالغرب لكنه يؤكد هذا الانتماء ويشهد له.
وكلما ابتعدت الرحلة اشتدت ضراوة النيل
ونقاء العناصر. هناك تبدأ الجنادل والشلالات
سولانا، بس أنا لم يكلمه بدأ أقول لها: أنت ملك
صحيع، لكن الربع كمان ملك. أنت بتقوللي كلام.
والربع بتقوللي كلام، استمع لمين فيكم. أنا أقدر
اقول لك أخرين. لكن ما قدرش أقول للربع أخرين».

في النهر حين يتنازع الملك اثنان أحدهما
الربع يكون الربع داتماً هو الملك. هذه هي الحكمة
التي تعلّمها أبو الريش مذ قضى أربعين عاماً في
صراعه مع النهر فضلاً عن الحكم التي ورثها عن
أجداده، وهو يرقدون في قاع النهر السحيق تحت
طميء الأرض.

وإذا عبد الله الطوخي يرى ماضي النهر
في الأجداد فهو يرى مستقبله في الأطفال أولئك
الذين يعتبرهم الكاتب عيون العالم «فإذا فقد منه
شيء قل للأطفال من حولك، وهم الذين سيعشرون
لنك عليه». داتماً هنالكأطفال يلعبون على ضفة
النهر لذلك فالنهر لا يشيخ لأن عمره المديد ليس
سرى عمر الطفولات التي تتوالى على مساميه
وتعصمه من الشيخوخة. فعندما مات أوزوريوس
وتناشرت عظامه استعانت زوجته أينيس بالأطفال
الذين يلعبون داتماً في الأماكن التي يضمّعها
الكبار، وظل الأطفال يفتشون عن عظام
أوزوريوس بحماسة إلى أن وجدها واعادوها إلى
زوجته.

في الرحلة يكتسي النيل جلداً والوانا وتتعدد
طبانعه، فهو الهدى، والوديع وهو القادر والغاضب
وهو السحبى والسميت تخاطط فيه الخمسين
بالأنفاس العارة لأمرأة في السخاف. ويتنابض
الدوار والسكنية على الكائنات. ويقف المركب
تحت الشمس العارقة يوماً كاملاً في انتظار أشارة
من الريح بينما تضرب الحمى في أعمق الجسد

ويعنف النهر حيث تسرح القطعان الهائجة الوحشية إلى العالم.

عند النهایات القصبة للنيل يزدحم التراب والاجساد ويكثر البعض والملاريا والجوع كما تشتد الخضراء والخصب والفيضانات تختنق القرى بالغبار والشمس وتضمر البطنون والعيون تجحظ في اتجاه المجرى الذي يقرأ طالع الشعوب وينظم صيرورتها على الأرض.

لكن «مرغريتا» تختفي في شكل مفاجئ، وينكسر ايقاع الرحلة الراقص وحيوتها العجيبة. الكل يسمع طبلولا في البعيد وخلجان جسد أسود يرقص في عين الشخص لكن لا أحد يعرف الخبر البهقين. أنها روح أفريقيا التي تكاد تضيع في حمى الصراعات وهوامش التغيير المكتبرة. شيء واحد يقيني أن ثمة نبضا في المعرفة وابقاء على جسد مرغريتا في الاقصى النائية. لكن الخطوط التي تبعث واهية مقطعة وليس ثمة من يصل سوى النيل حيث يرقص جسد مرغريتا الناري في مكان ما من النهر.

من أفراس النهر والدرافيل والتماسيح. ويعنف الفقر أيضاً فتختلط قطعان الحيوانات بقطعان البشر حين يخرجون عراة إلى الشاطئ، ويفرون حينما يرون مركباً كقطع إسماك مذعورة. كل شيء هناك غائب في الطين إلى مسافة ما. للعالم لون الوحل حيث الخمسيرة التي تبتكر الخلية وموتها في آن. لكن النيل يأسره في تلك المرحلة من مجريه يتمثل بالتكوين الغربي لامرأة زنجية اسمها «مرغريتا»، في ذلك الجسد الانثوي الأسود تحستدم أنوثة الأرض وغرابتها.

«مرغريتا» التي تتبعها السفينة كلها. ولا جواز سفر لديها ابنة النيل الخالدة والتي تقول بأن لديها عضواً نارياً يحرق الرجال. وهذا ما يجعل الموليس دائماً يمسك بها، لكنهم سرعان ما يعرفون الحقيقة ويتزكونها. هذه المرأة قتل طفلها في حرب الجنوب والشمال السودانيين وراحت تفتش عنه في النيل وتركب السفن الناهبة والعايدة محدقة تارة إلى المياه وطوراً إلى عضوها الناري الذي يحرق الرجال كما تقول عنه لاته البيت الصغير يجيء، بالأطفال

أخيراً.. فلما مصري

د. مرسى سعد الدين

كتابه «لان مورهيد». «النيل الأزرق». و«النيل الأبيض». ويتميز الكتابان بأسلوب أدبي شيق مما يجعل قراءتهما قصة أدبية. وأخيراً وصلت إلى كتاب «ويليام جولدنج»، الكاتب الانجليزى الحائز على جائزة نوبيل وعنوانه «مذكرات مصرية» وهو أقرأه لقد بدأت ذلك بقراءة «خطابات من مصر» بقلم «لادى دوف جوردون» وهو عبارة عن سجل لحياتها في مركب في نهر النيل. وفي هذا الكتاب لا تتصف لادى دوف جوردون فقط مجرى النيل وشاطئيه ولكنها تناولت فيه التوازن السياسة والاجتماعية والدينية لحياة المصريين فى ذلك الوقت.

عشرات من الكتب ظهرت عن نهرنا ولكن مع الأسف كلها بأقلام كتاب أجانب وليس منهم مصرى واحد. ثم وقعت يدى فى عام ١٩٦١ على كتاب الألمانى «النيل» وفى أسلوب ألمانى خالص يعطى الكاتب وضعاً دقيقاً لنهرنا العظيم. وجاء بعد ذلك الطروخى كاتب قصة تصويرية وصحفى، والكتاب



عبارة عن سجل لرحلة قام بها في مركب صغير من القاهرة إلى أسوان ومعه الفنان «حجازي» وسيدة والعجاء على شاطئيه وتشعر أيضاً بأن هناك قوة أجنبية. وشعرت بالسعادة أنتي أخيراً وجدت خفية دفعت المزلف إلى هذه السفارات. وقد أصبح عاشقاً أو مجذوناً بالنهر. يعامل النهر ليس ك مجرد مجرى مائي بل كإنسان، وهو يعبر عن هنا رائحة أدبية وقد تأثر بالكتاب لدرجة أنتي فكرت ب بصورة جميلة حين يصف الزراعات على الضفتين في ترجمته إلى الإنجليزية وللأسف منعنى الظروف من تحقيق تلك الرغبة.

ومع ذلك فقد أتتني برواية عبد الله الطوخى وقدم إلى كتاباً ضخماً ووجدت لسعادته أنه «رياعية النهر». ومن الواقع أن حب الطوخى للنهر دفعه إلى القيام بثلاث رحلات أخرى أخذته إلى السودان - ولكن ليس في مركب صغير ولكن في سفينة فخمة ذات النجوم الخمسة.

نشر هنا السؤال في «الأهرام الأسيوي» بالإنجليزية وترجمه إلى العربية كأديبه الأمس
مرس سعد الدين. هدية لـ «أدب ونقد».

سنوات الحب والسجن

أحمد هاشم الشرييف

هذا أديب أحب الحياة، فأغدقـت عليه البساطة والشفافية في تعبيره عن التلـيفزيونية وإدب الرحلـات وأدب الأطفال. وكما عـاش في صـممـيـة تجـربـةـ الـحـيـاةـ عـاـشـ فـيـ صـممـيـةـ تجـربـةـ الـكتـابـةـ فـلـمـ يـشـفـلـ نـفـسـهـ بـالـتـجـربـةـ فـيـ شـكـلـ قـدـيمـ أوـ حـدـيثـ وـلـمـ يـحـصـرـ تـعـبـيرـهـ فـيـ قـالـبـ أـورـوبـيـ أوـ تـرـاثـيـ. وإنـماـ كانـ ما يـشـفـلـهـ هوـ خـلاـصـةـ الـخـبـرـةـ وـعـصـارـةـ التجـربـةـ، وأـيـسـرـ الـطـرـقـ لـنـقلـهاـ إـلـىـ قـارـئـ يـنتـظـرـهـ. ويـحـبـ الـحـيـاهـ مـثـلـهـ. فالـمحـبـ لاـيـفـكـرـ فـيـ الطـرـيقـةـ الـتـىـ يـعـبـرـ بـهاـ عـنـ حـبـهـ.. وـكـذـلـكـ يـفـعـلـ الأـيـبـ وـهـ يـعـبـرـ عـنـ صـممـيـةـ تـجـربـتهـ. وـفـيـ السـنـوـاتـ الـأـخـيـرـةـ خـاصـ أـدـيـبـناـ فـيـ رـحـلـتـ الشـهـيرـةـ حـتـىـ الـمنـابـعـ. وـكـتـبـ



ماعنات العرب
السيّدة

عبد الله الطوخى تجربة جديدة فى الكتابة هى تجربة "السيرة الذاتية" .. بدأها بمرحلة الطفولة فى القرية وببداية الوعى "عيitan على الطريق" وأكملها بكتابه "ستينحب والسجن" الذى صدر فى مطلع هذا العام فى سلسلة "كتاب الهلال" . وكتابة السير

عثرت فى هذه الجملة على سر الإضاءة التى شع بها رأسى.. وأنا ممدد فى قاع الزنزانة.. أتأمل وضعى وأسترجع تجربى داخل عالم المنظمات السرية.. تراها كانت احتياجاً ضرورياً مثلما كان الحب ضرورة؟ ... ويكمel عبد الله الطوخى "غمض عينى وأعود بالذاكرة إلى الوراء مثلما استرجعت ليلة الامس مع بعض أيام البداية من قصة حبى.. استرجع الآن والصبح يتنفس قصتى مع هذا العالم السرى. كيف حدث ودخلت وارتبطت وأصبحت ذرة دائرة فى فلك.. أنا الذى ما كنت أقيس جمال الحياة وسعادتى منها إلا بإحساسى بحرىتى واستقلالى المطلق الذى لا تشوبه أبسط شائبة.."

لقد كتب الكثيرون عن السجون والزنزجين وغلظة الجنادين ووقع السيطان. كتب سارتر سجناء الطونة وجلسه سرية ومن شعوره بفرديته انحصر وعيه بحقيقة وجودية هي أن الآخر هو الجحيم. وانتهى الوعى الفرى بالمركيز دى ساد إلى جمهورية خيالية تصب العذاب على الآخرين.. وكتب ستوييفسكي عن تجربته فى سجن سيبيريا من خلال وعيه بالتواصل مع الآخرين والمشاركة مع رفاقه فى السجن.. لدرجة أنها لانقاد نعثر على شخصية ستوييفسكي بين رفاقه السجناء. فقد أحبهم وتالم لعذابهم

الذاتية لأديب مثل عبد الله الطوخى من جيل يوسف إدريس تكشف لنا جانبًا هاماً من تجربة هذا الجيل الذى واكب تجربة التغيير الجذرى فى حياة المجتمع المصرى.. وأحدث تغييرًا فى الأدب العربى بنهج الواقعية النقدية والاشتراكية. الذى كان صدى لنهجه فى الحياة واحتفاله بالسياسة ودخوله السجن وخوضه معركة التحول الاجتماعى إلى جانب الطبقات الفقيرة. بل إننى أعتقد أن بساطة وشفافية عبد الله الطوخى وهو يحكى سيرة حياته تقدم لنا أكثر الجوانب وضوحاً وملامسة للحقيقة فى تجربة هذا الجيل. إلى جانب تفسيرها لأدب عبد الله الطوخى من خلال سرده لوقائع حياته. ونزعمة التناول التى جعلته يمزج بين تجربة السجن وتجربة الحب. ويرى فى غروب اليوم الذى دخل فيه السجن ميلاداً ليوم جديد. وهو يقدم كتابه بهذه الكلمات عن الفيلسوف هيجيل "إن تاريخ الإنسان الحقيقى هو تاريخ وعيه بحرىته" ويقول: ولقد

لدرجة أنه عاش في داخل كل منهم وهو ولشك أن تجربة عبد الله الطوخى يحكي قصته.. وقدم لنا دستويفسكي التى يحكيها عن السجن هي من نوع الآخر فى صورة حشد هائل من رواية دستويفسكي التى تقدم لنا الشخصيات التى أحبها.. وكان الآخر هو الوعى بالحرية.. من خلال الحب والوسادة التى يردع عليها كل سجين والتواصل مع الآخرين.. رئيس المثلقة بالعذاب.



لامعنى لوجه يشبه كل الوجوه

عبد الله الطوخى

نعم الإبداع الحقيقي في مصر مهدد، فالمعربة التي يخوضها ضد تيار التخلف شرسة وجذرية، كيف بدأ، ومتى ولدت رغبته في الكتابة، وكيف تطورت هذه الرغبة ولماذا.. وغيرها من الأسئلة التي تضمنها جوانب العملية، وأجبت عنها في المجلد الأول الذي صدر عن هيئة الكتاب المصرية والنضالية، الأمر الذي يدفعنا إلى شخذ كافة قوانا للوقوف ضد هذا التيار، دون الخوف من تهديد، بل تأكيد على التنوير والعلقانية والوطنية والتآخي بين الأديان والتقليد المصري العظيم بأننا جميعاً أخوة.

وإذا وقفت عند تجربتي الشخصية مع الفن والأدب، فهي عمر طويل، عرفت خلاله أن الموهبة الإبداعية ليس لها قوانين، بل هي أشبه بالعملية السحرية الخفية، ودائماً كان يردد صديقي الكاتب والفنان الراحل «عبد الرحمن الغمسي»: يا واهب الفن طبيع محير من السعادة والمعاناة، وكثيراً ما

تحتاج إلى تسجيل تاريخي لدى كل كاتب وفنان،

خلالها اختلاط البهجة بالمعاناة بالألم، ودونها فصل، وأذكر ذات مرة أن كنت سائراً في صحبة الكاتب الراحل «د. يوسف أدرس»، وكنا نعدنا

بلاسبي، نضحك بصوت عالٍ، ونتبادل النكات والقطشات، وفجأة توقف هو عن الضحك واستدرك موضحاً أن الفرح والسعادة بهذه الطريقة، قد تؤدي بنا إلى الفشل في الكتابة والفن، مما يعني ارتباط الفن بالألم واقترانه بهم، ولكنني وجدت الفن طبيع محير من السعادة والمعاناة، وكثيراً ما

تنتابنى حالة من حالات العجز، أخشى الكتابة مع السائرين، حلم غريب أعيش فيه نفس الأزمة، وعدم التوفيق فيما أريد التعبير عنه، وربما مررت أعني أزمة البحث عن الجديد في الإبداع، وهذا بهذه الحالة من قبيل، لكن الصعنة الأكبر اليوم هي العلم كتبته في مسرحية «طبرو العب»، كنت أنا وسائل المتع الكثيرة المتاحة أمام القارئ، مما والمدحوم تسللاً أحداقي، بحشا عن هذا الجديد، ضاعف من مسؤولية الكاتب في شد انتباه القارئ، وخوفاً من عدم مجبنه، وأجدني في الصباح في منذ السطر الأول، والمراءة على جذبه حتى نهاية انتظار التجلى العظيم، والكتابة تنهمر كالطار، المقال أو القصة، أو الرواية، الأمر الذي يرهق ورغم ذلك تستمر أزمة البحث عن الجديد، من الكاتب في البحث عن هذه التشويفات التي ترضي أجل استمرار الكتابة والحياة، وإلا فالصوت هو القارئ، وتضع الكاتب في مأزق هل يصبح السبيل الأخير، وكثيراً ما أرتكن إلى التجربة بهلواناً أم ساحراً أم حكياً كي يحافظ على دوام القراءة بالغامرة الدرامية والتي قد تعود إلى قراءة القارئ له ولا يتركه ويمضي بعيداً. عملية أخلاقية أو لا أخلاقية، وعدد كبير من القصص القصيرة الأولى تحمل هذا المعنى، كانت

قديساً قرأت أن المسرح العظيم هو الذي يجمع تجارب تدعونى لارتكاب الخطيئة، ويدلّ من بين الحكم والغانية، بين الفرجة الجميلة والحكمة تلبية الدعوة ومسارسة الشر في الواقع، كنت العميقة، ولليست الكتابة السهلة هي التي أكتبها على الورق لأنخلص منها فلامعنى لوجه تغيرنى، بل لابد من إبداع الجديد، تلك هي يشبه كل الرجوه - كما قال أحد الرسامين العظام الصغيرة التي يمثل عدم العشور عليها المرات - إذ كانت أرسته في الرسم دالماً، وكان قد رسم الحقيقي، فالكتابة هي حياتي، ولو حرمت منها كل الوجه، فرفض الاستمرار حتى يأتي بالجديد، فماذا أفعل فانا لا أجيد أى شيء آخر في الحياة هنا هو الإبداع الحقيقي في قسوته وعظمته، وهي غير الكتابة، لو حرمت من الكتابة سأموت، المتعة التي يعيش عليها الكاتب والفنان، حتى وبال فعل أحلم بأنني مت، وأرى جنازتي وأسير فيها يوم.

عبد الله الطوخى

ولد الأديب الرحالة والقصصى "حدتو" الحركة الديموقراطية للتحرر الوطنى وسجن لمدة عامين.. من عام ١٩٥٣ إلى ١٩٥٥). وبعد تخرجه اشتغل بالمحاماه فترة قصيرة، ثم قادته ميوله إلى الكتابة الأدبية التى أعطاها كل حياته، فالتتحقق بمجلتى روز اليوسف ومصباح الخير حيث أتيح له أن يعبر عن فكره وأن يقدم أدبه.

وقد تزوج عبد الله الطوخى من الكاتبة التليفزيونية فتحية العسال وأنجبا ثلاثة أبناء وابنة.

وقد نشر عبد الله الطوخى ست مجموعات قصصية هي على التوالى : داود الصغير عام ١٩٥٨ ، فى ضوء القمر ١٩٦٠، النمل الاسود ١٩٦٢، ابن العالم

وفى الثامن عشر من أغسطس عام ١٩٢٦ فى قرية ميت خميس المجاورة لمدينة المنصورة والمطلة مباشرة على فرع دمياط لنهر النيل وفى هذه القرية عاش طفولته وصباه وبواكير شبابه، وفي مدينة المنصورة تلقى تعليمه الابتدائى والثانوى. وفى عام ١٩٤٥ انتقل إلى القاهرة ليلتحق بكلية الحقوق في جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حاليا) وارتبط بالحركة الوطنية ومعاركها ضد الاستعمار والتى قادته بعد قليل إلى الارتباط بالحركة الشيوعية المصرية ممثلة في منظمة

١٩٦٤ ، الأمل والجرح عام ١٩٧٩، أما تنفسه وسائل الاتصال الجماهيري - رحلة الأيام الأولى فهى مختارات من بنت القرن العشرين - من سينما وتليفزيون، فعرضت له السينما فيلم قصصه نشرها عام ١٩٧٦.

كما نشر أربع روايات هي: العودة للحياة عام ١٩٦٧ وأعادت نشرها دار المعارف عام ١٩٧٧، فجر الزمن القادم نشرتها دار الثقافة الجديدة عام ١٩٨٧، امرأة فوق الثلوج عام ١٩٧٨، محاكمة فار عام ١٩٨٥.

أما مسرحياته فهي طيور الحب عام ١٩٦٤، وقد عرضت على المسرح القومي، ثم المرأة التي تكلم نفسها كثيراً وقد كتبها خلال منحة تفرغه عام ١٩٦٦، ثم المشخصاتية التي عرضت على مسرح الطليعة عام ١٩٧٢، ثم من أول وجديد أو الطفل المعجزة التي عرضت على مسرح الجمهورية عام ١٩٨٣، ثم العاصفة والبنور عام ١٩٧٤، وأخيراً مسرحيتا الأربب وحدث القرن العشرين عام ١٩٨٦، وكل منها من فصل واحد.

كما نشر عبد الله الطوخى فى أدب الرحلات رباعيته المشهورة "النهر" ، وهى عبارة عن أربع رحلات فى نهر النيل خلال خمسة عشر عاماً ما بين عامي ١٩٦٤ و ١٩٧٥ . بالإضافة إلى ذلك نشر عبد الله الطوخى مجموعة مقالات عام ١٩٨٧ في سلسلة الكتاب الذهبى فى دوزاليوسف بعنوان "فك وفن".

ولم ينس عبد الله الطوخى أو لم والمثابرة، وموهبة العلاقات العامة.

نحوص



الجلطة

إيمان مرسال

رسمُ القلب

مجرد نوم

كان يجب أن أصير طيبة
لأنك رسمَ القلبَ يعنيَ
وأؤكدَ أن الجلطة مجرد سحابة،
ستنفكُ إلى درع عادية،
إذا توفر قليلٌ من الدفءِ،
لكني لستُ نافعةً لأحدٍ
حين يغمضون الأعينَ على ركام من الصورِ
والآبُ العاجز عن النوم خارج سريره
الشخصيَّ
ينامُ عميقاً، فوق طاولةٍ
في بحرٍ واسع.

يُزمُ شفتيه على غضبٍ
لم يُعد يذكر سببه
ينامُ عميقاً
الكتفان تستدان الرأسَ
فيُشيه جنوة الأم المركزي،
في عربات آخر الليل
تاركينَ الروح للدوران المنتظمِ
ليصيروا ملاتكَ فجأةً.

إحدى قصائد ديوان جديد يصدر قريباً عن داره شرقيات «عنوان «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص»

صراخ

بورترية

التي تؤدي إليك

لطفس

المترافق فوق حاجر

يا

صراخ الجماعي

سوى تذكره كرامة
ربما كان يكره بناطيل
والشعر الخالي من الماء
ولكنني ضبطته أكثر
يدوّح في ضجة أصدقائي
ويتنشى من الدخان
الذي يتركونه خلفهم.

هذا جيد

تشابه

من أجل أنأشتري «الشعر المترجم»
أقينعني هذا النائم عيناً
أن خاتم زواجه يُحدثُ ضغطاً على بنصره
وظلُّ مبتسماً ونحن نغادر حيَ الصاغةِ،
بينما أنا أخبره برفضي للتشابه
بين أنفه وأنفي.

أكتافُ المتطرعين
حملت رجلاً من السرير المجاور
إلى المقابر العمومية.

هذا جيد لأجلك
لا يمكن أن يكرر الموتُ فعلته
في نفس الغرفة، في مساءٍ واحد.

أتلقي موتك

زيارات

الميّةُ أمي تزورني في الأحلام كثيراً
أحياناً تنظف لي أنفي مما تظنه تراباً،
مدرسيّاً،
وأحياناً تعصُّ شعريّ،
بقوسٍ كفَّين مدرّبين على تصفيير طفلة،
دون أن تتبّه
للمقصّات التي مارست سلطتها عليه
ولا لأطراfe المجزرزة في حدة.

أنت أيضاً،
قد تثبّت الدنيا عند لحظة موتك،
وسيكون لدى الوقت
لأنّهك.

سألتني موتك
على أنه آخر ما فعلته ضدّي
ولن أشعر بالراحة كما كنت أظن،
واسألتني تماماً
أنك حرمتنِي فرصة كشف الأورام

التي تنامت بيننا.
وفي الصباح
قد أفاجا بטורم جفوني
وبأن التقوس في ظهرى
قد ازداد حدة.

لمراتٍ عديدةٍ

لمراتٍ عديدةٍ،
يدخلُ الطبيبُ إلى بيتنا فيقول:
تأخرتم كثيراً.
من أجل هذا
أطمسُ التاريخ الطبي لأحبابٍ
لا يدْقُونَ حين يموتون
وأقنعُ نوافذَ غرفتي
لحظةً أغلقها بإحكامٍ
أنّ لدى حداً يُخصّني
حين تندلع موسيقى أفراحٍ مجاورة.

بيت المرايا

سنذهب معاً إلى مدينة الملاهي
وندخل بيت المرايا
لترى نفسك أطول من نحلة أبيك
وترااني بجانبك قصيرة ومحدبة.
سنضحك كثيراً بلاشك
وسنستمد الرحمة بيننا
وسيعرف كُلُّ منا،
أن الآخر يحمل فوق ظهره
طفولة حُرمت من الذهاب
إلى مدينة الملاهي.



فقدتَ الحكمة

يجب أن يُصدقُ،
قبل أن تنتهي غيبوبة التاجي
أن رغبته في الموت
لن تُخفي تشدقاتِ الأسرة.

أضمُّ شعرٍ للخلف
حتى أشبة بنتاً أحببتها من قديم،
ولأعوام،
أشغلُ فمي من بيرة أصدقاني
قبل الرجوع للبيت.

خانات

عادةً ماتكون النواخذة رمادية،
وجليلة في اتساعها،
بما يسمح للموجودين داخل الأسرة
يتأملُ سيرِ المروء،
وأحوالِ الطقس خارجِ المبني.

حين جعلتني أصدقُ أن الدنيا مثل مدرسة
البناء
وأنني يجب أن أزيحَ رغباتي
لأظلُّ ألفة الفصل.

عادةً ما يكون للأطباء أنوفٌ حادة،
ونظاراتٌ زجاجية،
تثبتُ المسافة بينهم وبين الألم.

في حياد

عادةً ما يتركُ الأقاربُ
وروداً على مداخلِ الحجرات
طلالبن الصفعَ من موتاهمِ القادمين.
عادةً ما تمرُّ سيداتٌ على
مربياتِ البلاط بلا زينة،
ويقفُ أبناءُ تحت مصابيحِ الكهرباءِ
محتضننِ ملفاتِ الأشعة،
ومؤكدينَ أن تمريرَ القسوة مُمكنٌ
إذا توفرَ لآبائهم بعضُ الوقت.

سأُفرغُ يديَ من الأكاذيبِ المسكتة
وأحرقُ أمام عينيه
الصلصالَ الذي أشکلَه على مقاسِ
أحلامه..

سيشير إلى الجانب الأيسر من صدرهِ
وأنا...
سأؤمن برأسِي في حيادِ المُمْرضات.

عادةً كل شيء يتكرر
والخانات مملوكة بأجساد جديدة
كان زنة مشقوية تشفط ألسجين
الدنيا
تاركة كل هذه الصدور
لضيق التنفس.

قد لا يحدث

قد لا يحدث
أن آخذ أبي في آخر العام إلى
البحر.

لهذا
ساعلن في مقابل سريره
صورة مصطفاين،
وشطوطاً متداة لجهات لا
أعلمها،

قد لا يحدث أن يراها.
لهذا

سأكتم صوت تنفس
وأنا أبلل أطراف أصابعه ببياض
مالحة،
وسأصدق بعد سنوات
أنني سمعته يقول:
«أُنْسُ رائحة اليود».

ديسمبر

ضاحى عبد السلام

تلحقنى

سألتني مرة عن الولادة ..
قلت لها هي الريحة دي.
مش كنا قبل الخلق طين ..
والطين ده أصله تراب وميء ..?
تسكت وترسمتى على الحبيطة
اللى ضرباها الرطوبة بدون عنين ..
أسألتها مين .. تحضنك !!
تسالنلى ليه .. أنسكت !
صهد وحضرن كل الحاجات من رعشة
جوانا
طين الشوارع والسماء الغامقة
وببيوت حارتنا الميتة .
والرعشة غير رعشة زمان
والفرق حبك للشوارع

ديسمبر الفتان - جبان
عرف شتاييا بمقتلى ..
وازاي يخش من الهدم -
للعضم - لقلب الكليم ..
يفتح ببيان أمبارح المليان وجع
على سكة تايهه ورجل واحدة
بتبتدى بعد النهيات الكتيرة
الاكتشاف .
فرق مش ف الطين اللي حاضن
صوابها الصغيرة .
وللاتكتاكات إسنان برينة ف ليل
طويل .
ريحة التراب بعد المطر كانت تجننى
وتصحي زينب لوف سابع نومه

لاجل الشتا ما يروح
 وتطير غناوى الروح
 وأنا اللي حافظم المفنا دواوين
 وأنا اللي عارف م الحوارى صمتها
 دققىت على كل البيبان
 طعم الصفيح ف الدم طالع للخروس
 ببيجع العصب الوحيد فيا /
 يتبلل ريقى بالسؤال ..
 مين اللي طلعلها الفيران وببا القحط
 وببا اللثيم كلب .. القوايده .. الـ مش
 محابيد
 وايه مطيرها الشنط .. وأكياس ورق
 على وش حاره بتبتدى طقس الفرق؟
 أتفايسى ..؟
 وللا ربيع بتكنس م الشوارع بصمة
 الإنسان ..؟
 وتزوم على وشوش البيوت ..
 جنب السكوت لحين البدائيات البعيدة
 ويا النهايات الكبير ..
 وأنا اللي شاهد ع الحياة والموت !!
 يدخل ديسمبر بالوجع ..
 يطلع ديسمبر بالصديد ..
 وأنا اللي شاهد ع الشتا
 ومانيش شهيد
 والشوارع مش وفية لخطوتك
 صندل بلاستيك علم - ماعلمتش!!
 وشوش ترابها باللى جوه الروح
 ما كلامشى !!
 كانت وفية لريح غريبه - مش
 حبيبه -
 جرجرت وشك بعيد
 ماظهرش وشى ع الحيطان
 والرعشة غير رعشة زمان
 والفرق أنا ..
 عيل عنيد ع السطح هد خيال مائه
 وقال للعسايفير إنزلوا
 القمع اللي يموت غنا ..
 ويعيش طليق ..
 ويغوت مسا على كام نهار
 وأنا ف إنتظار جبريل يجيبني
 بالبراق
 لا انشق مصدرى باید ملاك
 ولا جت بشارة
 غير ايد عجوزة وبسملة
 بتقول لي قوم ..
 وآء يا حمال الهموم ..
 حمل الصبى شيله
 مسكنون جنانى الليل / مكتوب ف
 منديله
 وجد النبي على نور إله
 يا إله
 خرمت من عين الشيطان والبر
 الجبره
 عشرين عروسه ورق ..

حساسية

على الامروري

(٢)

قضبان السكك حريرية
والسيمافور شهيق ملتبس
بشمال دم
وتراب النبض سيجذب سقطاً
شيطانياً
وقطاراً أو

من زحزح هذا الصدر قليلاً
حتى يسكن سقف الخطوة

(٤)

صخب في بدورن اللحظة
النور تكاير رمل يعلن
والجسد المشطوف على حدة
عشوانى
والموسيقى

نهر في أحبال غسيل تلك

(١)

السيف.. فراشة
والورد.. قتال
والوقت مبارزة بالطل
وبالذوبان

(٣)
الصمتُ شعوبٌ التزهفة
هل تضحك في الممنوع
سفينة نرد؟

ريحاً، وأياد، وقلوعاً
نشرأ حط

النور تكاير رمل يعلن

والرؤيا

الدهشة



الريحة تلك الريحة تصفع ذاكرة
التفاح ويرفع ثوبَ بنفسجةٍ تتمرّد
فرحاً
وتصدرُ في حزانِ شقوقِ ثم يقىءُ
الشوف
يهيءُ أنفاً وحصيراً

(7)

مُنفتحاً كجبنون دريَّةٌ
مُنفلقاً كعيون الأقدارِ
هذا ذيلُ النازيةُ
وليس شيئاً محتداً هذا
كان من الممكِن أنْ يحتجُ الخارجُ
المتعب جداً
والقمر الرابع إجحافٌ
تلilit عنعنة للأحلام
شفتة فراشات مبدعةٌ
فرقش للعلمين مداراً
بين القضبان هلالين
ثم أخفض شفتيك خشوعاً
واقرأ لمساً

(8)

مَخْضُ حَسَاسِيَّةٍ لِلورَدِ
وآخرهم
مازال وأقرب راوية
وملال تقفيَّةُ الأوطانِ
وشهقتها
هل كان سعيراً بجناحينِ
فتنسى أنْ تنطفيءَ نتوءاً
حين انسلتْ

(٦)
عصفوريَّ كان يكشُّ كظلةً
أو يعتزُّ كموحيةٍ
ودقيقاً لايرحمة البردُ
يدحرجُ مثل صداع عمرًا
يحمل قنينةً وقدِّ وسيشعها
برمادِ الوكرِ

البَنَّا

محمد عليوة

(١)

وحياة غلواة ابني
لابنى البيوت كلها
طوبة ورا طوبة
وأخلى مصر جدار
يسند نهار المروبه
وزى كل الشقيانين
هاشيل جميل القصعة والمعونة

كل البيوت التي بانيتها فى مصر
كانت بتندىلى لى
بالنسمة من بعد العرق
تبقى منديلى
بالشمس تصبقنى بسمار نيلى
وأنا ماشي فوق السقالات
ومصر فاتحة الرديوهات
على صوت "نجاة"

(٢)

وأغنى فوق السقالات
 كانوا حباب ، بس خاتوننا
 كانت بيوت ، وكنت بانيها
 الله يعمرها بنفس أهاليها
 الله يخليها
 زمانها دلوقتنى بتستر ولايا
 زمانها صارت فى الجمال آيه
 زمانها دلوقتنى بتنتمس مع الملابس
 وأنا لسه فوق السقالات
 ومصر فاتحة الرديوهات
 على صوت "نجاة"

بتغنى "عاليادى"
 الذكريات حفتني ع التحبيادى
 ورد الجنابن جرحنى
 جرحنى ورد الجنابن
 وعبيره زعيم الخمر طوحنى
 وقعت طرف للجلابيه لحقنى
 شكرأ يا طيفي الجلابيه
 وقعت ولايارب متهيأ لى
 دوامة الأحباب
 في الدنيا بتفرقنى
 ياغرقانين فى الحياة قبلى

السؤال

مصطفى نصر

- وما ذنب الولد؟
- هذه الأمور ليس فيها نقاش.
- لم يتمالك يسرى نفسه، فصاح فيها:
لقد تعبت من آرائك الغريبة هذه
ال الأيام.
- لقد أراد الله هذا، ولا أملك إلا أن
أطيع.
- أى طاعة هذه، إته ولدنا فكيف
نتخلى عنه؟!
حينذاك دخل الولد تامر مبتسمًا:
- أمى، أين كنت؟
ثم أسرع إليها فرحاً:
- إننى أنتظرك منذ الصباح.
- أسرعت أنصاف بشد النقاب فوق
وجهها ولامست بالصمت.
- يحس يسرى بالارتعاش، أشياء
كثيرة داخله، تزرقه. كلمات
كثيرة يريد أن يقولها، لكن وجود الولد
يمنعه.
- أسرع تامر ناحية أنصاف، أمسك
بيدها فسحبتها منه مسرعة،
منذ أن أرتديت النقاب وأنت
تخرجين كثيراً.
- لمس يدها، فابتعدت عنه، ويُسرى
يتبعها هذا وغضبلات وجهه تتحرك في
عصبية من الغيظ، وهي تململت في
وقتها.
- ما الذى يغضبك مني؟
تابعته بعينيها من خلف النقاب . ثم
أسرعت إلى حجرتها وأغلقت بابها

خلفها. قال تامر:

- لماذا تبتعد أمي عنى؟

أسرع يسري إليه، لمس شعر رأسه قال له:

- أينها اليتيم أحق بهذه الأموال.

واقتصر مقتراح - لا يذكره يسري الان - بأن الولد الصغير الذي جاء قبل موت أمه بيوم واحد أحق به الاستاذ يسري والست أنصاف لأنهما لا ينجبان و "نفسهما" في الخلقة.

تردد يسري أول الأمر في قبول المولود، لكن أنصاف فرحت وأسرعت إلى حجرة محروسة فوق السطح حيث بعض الجارات يقمن بلوازم الطفل، فواحدة أرضعته من صدرها، وأخرى ألبسته ملابس ابنتها القديمة. قالت أنصاف:

- أريد أن أرى الطفل.

(يوددون في الحي أن الطفل الذي ليس له في الدنيا سوى يومين. توقف عن الرضاعة، ورفع عيناه وأطال النظر إلى أنصاف. وأن ذلك جعلها تزداد تعلقاً به، فأخذته إلى شقتها) وكتبت اسمها في شهادة الميلاد على أنها أمه. وكذلك فعلت مع اسم الآب.

وكبر الطفل بين أحضان أنصاف. كانت تبكي إذا ما ارتفعت حرارته.

فتقضي لصدرها جزعة:

- ياحبيبي يا ابني.

إذا ما رضع وشبع. يصمت وكأنه قد تذر. فتقضي لصدرها ضاع فجأة.

الناعم:

- أمك مريضة هذه الأيام.

صاح الولد فرعاً:

- مريضة؟! ماذا بها؟

ضمي يسري لصدره:

- لا تخف، هيا بنا نخرج.

لم تنجب أنصاف أطفالاً، لا يدري أحد من السبب، هي أم زوجها يسري. أهل الحي الذي كانا يسكنانه يعرفون هذا عنهما، يشاهدونهما وهما يسيران، تتضع يدها في يده. تقاد تستند عليه في السير. ويعرفون أنهما يخرجان - هكذا - للذهاب إلى الطبيب.

أهل الحي يعرفون أيضاً محروسة، المرأة الحامل التي مات زوجها الشاب إثر حادث أليم أدى إلى اكتئابها ومرضها حتى صارت جلداً على عظم. مما أدى إلى دهشة الناس هناك، فكيف استطاع ذلك الجنين أن يصمد ويتماسك ويبقى في بطنه رغم كل ما حدث لها.

خرجت امرأة تسكن في حجرة المجاورة لحجرة محروسة ولولت وضررت على صدرها معلنة موت محروسة. وردد البعض أن هناك: ارتأحت من اكتئابها ومرضها وأساحتها على الحبيب والزوج الذي ضاع فجأة.

مهرولة- أحياناً دون شبشب في المساجد: المسيدة والحسين في القاهرة والسيد البدوى في طنطا والدسوقي في دسوق . في كل مرة كانت أنصاف تبتهل إلى الله في خشوع طالبة أن يحمي زوجها وابنتها وأن ينجحه في المدرسة لكن هذه المرة بهرت بالواعظ وشاركت

أتباعه الكثيرين إعجابهم به . تغيرت أنصاف شيئاً فشيئاً. أصرت على ارتداء الحجاب . وتابعت دروس الواعظ للنساء . لم يفتتها درس واحد منذ أن قابلته .

في أحد هذه الدروس تحدث الواعظ عن التبني في الإسلام . وحكي عن زيد بن حارثة الذي أراد النبي أن يتبنّاه . إلى أن جاءه أمر الله بأن ذلك ممنوع في الإسلام .

أحسّت أنصاف وقتها أن جسدها كله يهتز ، وعرق بارد يتتساقط داخلها . فتامر ليس بابتها . إنه ابن محروسة التي ماتت بعد ولادته بيوم واحد . وابن الشاب الذي مات إثر حادث أليم . معنى هذا أنها قد أخطأت - هي وزوجها - عندما نسبا الولد إليهما . كان يجب أن يظل ابن أمّه وأبيه الحقيقيين .

كادت تحكمي للواعظ حكايتها مع تامر . لكنها خافت أن تتسرّع وتفسد كل شيء .

سارت في طريقها إلى سيارتها التي

قف قريباً من البحر . لقد حملت

مهرولة- أحياناً دون شبشب في قدميها . فتدق أبواب جيرانها في الدور الأسفل:

- الولد لا يتحرك . وتأخذه الجارة منها . فتربت على ظهره . فيجثسا الولد ويبكي ويتحرك . الحت أنصاف على زوجها ليتركا الحي الذي يعلم أن تامر ليس ابنهما . ويسكنا حيا لا يعرفهما فيه أحد . ووافق يسري بعد أن أحسّ بأنها محققة فيما تقول . فالآولاد قد يعترفون من أهلهم .

ويخبرون تامر بطريقية أو بأخرى . لقد أصبح تامر جميلاً . قامة مديدة مع قوام ممشوق . وشعر مسترسل . كما أن أنصاف تأتى له بأغلى الملابس وأجودها . فقد كان الولد "قدم الخير" على أنصاف يسري فاغتنى يسري بعد أن ترك وظيفته وعمل في التجارة .

يسرع يسري بسيارته مخترقاً طريق الحرية . لا يدرى إلى أين سيذهب . إنه يقترب الآن من "ساعة الزهور" بالشلالات . كثيراً ما "تصوروا" (هو وتامر وأنصاف) أمامها . كانوا في وئام . أسرة مطمئنة سعيدة . إلى أن حدث ما حدث :

ذهب يسري مع أنصاف إلى أحد المساجد قابلاً الواعظ المشهور وتحديثاً معه .

كثيراً ما ذهب يسري معها إلى

الطفل - تامر - وهو ابن يوم واحد لا
أكثراً. كان لحمة حمراء كما يقولون.
ومنذ ذلك الوقت أصبح ابنتها هي التي
نظفته وأطعنته وسهرت على راحته
حتى أصبح جزءاً منها. تستذكر له
دروسه وتوصله بسيارتها إلى لجنة
الامتحان.

ثم انتقلت إلى مرحلة أخرى. فقد
اقنعتنا الواقعظ بأن المرأة كلما توغلت
في الدين وخاضت فلايد من أن تبتعد
عن زينتها وحرصها على أن تبدو جميلة
 أمام الآخرين. ليس من الأهمية أن تبدي
 زينتك لصديقاتك من النساء. الجمال
 هو جمال الإيمان. وأن النقاب هو
 الأقرب إلى أخلاق المؤمنات والأقرب
 إلى الله سبحانه. فتنقبت أنساف
 وأخفت وجهها.

و ذات يوم كان الواقعظ في أحسن
 حالات. فقال عن التزام المرأة بحدود
 الله. وأنها لا بد من أن تخفي زينتها إلا
 لزوجها، وقتها تذكرت أنساف أن الولد
 تامر ليس بابنتها ويجب أن تخفي
 وجهها عنه. فلقد كبر الآن. ثلاثة عشر
 عاماً وقامة طويلة تبديه أكبر من عمره.
 لقد وصل الولد لعمر الرجولة. وإذا
 لم يصل فستوات قليلة ويصبح رجلاً
 ووقتها سينذكر ملمس جسدها.

واجهت أنساف زوجها فجأة ذات
 مساء. والولد تامر في حجرته (تعرف
 أنه مازال مستيقظاً). تسمع صوت
 الموسيقى التي يسمعها:

- يسري لا بد أن ينتقل تامر إلى
 بيت آخر.

لكن الولد لا يرتاح لأحد مثلما يرثى
 إليها. طول بقائه مع يسري وهو يذكر
 لhesta على استعداد لأن أعرض ابني
 لهزة عنيفة بهذه.

لم تستطع أنساف أن تقنعه. ولم
 تستطع أن تفرض عليه رأيها. فهو
 شديد التعلق بالولد. منذ أن انشغلت
 بالمسجد وصديقاتها هناك. لم تعد تهتم
 بتامر كما كانت. وحل يسري مكانها في
 ذلك.. فهو يأخذه في سيارته بعد الظهر.
 يجلسان في النادي، أو يذهبان إلى
 السينما أو المسرح. ويعودان يضحكان.

أمه ما الذي يشغلها هذه الأيام. لقد
 تغيرت وأصبحت دائمة الشروق وكأن
 أمراً يشغلها ويقلقها.

- ماذ؟!
 - إننى أخاف على نفسي من الفتنة.
 - تخافين على نفسك من ابنك؟

- دخل تامر حجرة أنصاف فى الصباح
 وهى نائمة، بينما يسرى فى الخارج.
 كان الولد يبحث عن شئ يخصه فى
 الصوان المجاور للسرير. سار على
 حذر خشية أن يوقظها. فقامت فزعة.
 أعلم . وكم يؤلمنى هذا لكن صرخت:
 - اخرج من هنا. اخرج.
 فزع الولد:
 - ماما ماذ بك؟
 - لست بأمك، اخرج.
 كانت تبحث عن شئ تستر به
 نفسها. الغطاء ثقيل ولا يصلح لذلك.
 كما أنها تقف فوق السرير ولا تستطيع
 رفع غطانه ليقطلها. بكي الولد.
 كانت ترتعش وكأنها محمومة.
 - ماما . هل أنت بخير؟
 - سأكون بخير لو خرجت.
 الولد جزع عليها. يقترب منها يريد
 أن يحميها من هذا الخطر الذى يتحقق
 بها:
 - ما الذى يغضبك مني؟
 حينذاك دق الجيران الباب. بعد أن
 سمعوا صوتها عاليا. فأنسرع تامر إليهم:
 - أمى ليست في حالة عادلة. إننى
 أخاف عليها.
 أسرع بجارة من الجارات إليها:
 - ماذ بك يا أم تامر؟
- إنه غريب عنى.
 - لم أعد أطيق تصرفاتك هذه.
 - إننى لم أخرج عن حدود الدين
 والشرع.
 - الولد أصبح مثل ابنتنا تماما.
 المغاظف ليس لها مكان هنا.
 - وأين سيدذهب؟
 - فليعد إلى أهله. قلديه أمم
 واخوال.
 - لن أستطيع احتمال هذا البيت دون
 ابني.
 - هو ليس بابنك. وهذا حرام.
 - حرام. لو لم نأخذه صغيراً ونرعاه.
 ماذا كان سيحدث له. وأنت ترين
 الأطفال المشردين في الشوارع.
 نام يسرى ليلتها وهي كما هي على
 فراشها. تسمع صوت غطيطه الذي
 يعذبها. ليتها تنام مثله لكنه تركها
 للحيرة. هي تحب الولد وتتعمنى أن
 تستمر حياتهم هادئة مستقرة كما
 كانت. أن ترى تامر كما ودت من قبل.
 أن يكون طبيباً ناجحاً أو مهندساً. بل
 تمنت أن تراه زوجاً. وتقبل زوجته.
 وتحمل أطفاله بين يديها. لكن ماذا
 تفعل والواعظ قال كلمت. وهى تثق به.
 وتعلم أنه يقول الحقيقة. لابد أن تنسى

- الولد دخل حجرة نومي وأنا نائمة جزعاً.
فيها.

- هل أنت بخير؟

- وما الذي يغصبك، ألمت أمه؟!
الله أعلم.
أشغل تامر باصدقاته أولاد الجارة.

تعلمت، أرادت أن تقول إنه ليس وهمس المرأة ليسرى:
بابنى لكنها لم تستطع.

- زوجتك مريضة، لا بد من عرضها
على طبيب نفسي.

التفت النسوة حول تامر، حكى لهن ما حدث في دهشة، طالبا منه إنقاذ أمه
التي تتصرف وكأن شيئاً يطاردها، قليل.

أسرع يسرى إلى انتصاف التي حدثت أنصاف،
وأخذته إلى شقتها:

صاحت فيه متهدية:
- لقد مللت من هذا، أما أنا أو تامر
في هذا البيت.

لا تخف ستهدأ أمك بعد قليل.
وستعود كما كانت.

عندما جاء يسرى أخبرته الجارات

بما حدث، أسرع إلى تامر وضمه إليه
قال في أسى:



بنت عم حامد

خالد السروجي

معاملتها... ضئيلة جدا مثل عم حامد هذه البنت، تجافيها أمارات الأنوثة، تكسو وجهها تعابير ذلة ومسكنة تشعرني بالرثاء ولكن دهشة غاضبة تتقمصنى عندما تخبرنى أختى بما يدور .. عجبأ أنا أحب ليلي؟ بل وألقى لها خطاباً غرامياً أثناء مرورى بحذاه شباكتها.. والأكثر من ذلك أن أحداهن قد اطلع على نصيحتى في الخطاب.. بالقطع لم اسأل أختى كيف تأتى لها العلم بالأمر، فانا أعلم بوجود شبكة معلوماتية تضم بنات الشارع وتستعين إلى تحقيق مبدأ اشتراكية المعلومات بدءاً من الأخبار أختى على التنازل لها عن بعض وانتهاء بالأسرار.. ولكننى عندما راحت الدهشة،

مسكينة ليلي بنت عم حامد، يأتينى صوتها فى المساء تصرخ من ضرب الوحش حامد.. حامد بباب العمارة المقابلة ليس وحشاً، أعنى أنه ضئيل الجسم جداً بل ويدركنى منظره بفار مدحور دائمًا ولكنه يتواوحش فى المساء عندما يضرب ليلي... وأستطيع أن استنتاج بسهولة أن زوجة حامد وزراء طقوس الليل الوحشية التى لا ينافس انتظامه فيها سوى قرض المشاء... أتعاطف مع ليلي دائمًا وأهش فى وجهها إذا ما ظهرت فى شباك بدرورها الواطلى جداً بحيث يلامس أرض الشارع، وأحدث أختى على التنازل لها عن بعض ملابسها القديمة نوعاً، والترفق فى

ولكن الرغبة قتلت داخلي قبل أن تظهر في تجليها الأخير، بفعل شعورى بحصار الرادارات شديدة الحساسية وهو أيضاً ما عجل بانسحابي بحيث لا يثير الريبة.

ولكن اللعبة وصلت إلى قمة أثارتها، بحيث يتحتم ايقافها وبشكل حاسم، بعد أن أخبرتني اختي بأن الساعة السادسة بالضبط هو أول ميعاد لأول مقابلة لي مع البنت ليلي، وكان محتماً أن تنهى المسألة بشكل أقرب إلى العلانية، وهو ما جعلنى أقف في balkone بملابسِ البيت ابتداء من الخامسة والنصف... ومع اقتراب السادسة بدأت الرادارات تتقاطر على balkones ثم ظهرت البنت ليلي في شبابها الواطي وقد تزيينت ولبيست أفضل ثيابها وارتسمت على وجهها ابتسامة مرحة، ثم بدأت الاحظ ازدياد توترها مع اقتراب السادسة التي ما ان حلت حتى لمحتها تنظر نحوى بقلق شديد، تحول في لحظات قليلة إلى تجهم، ثم نظرات منكسرة تطوف على رادارات balkone، ثم اختفت فجأة من الشباك الواطي، مما جعلنى ازقرا بازياخ لانتهاء اللعبة وغزوة الأمور إلى تصابها؛ وكانت استعداد بيتما تستعد الرادارات المنتشرة أيضاً لتفايرة balkone، عندما لمحتها تudo في الشارع كأنها تزيد الحماق بمقدار ما.. وكانت متطلقة وسعيدة.

وتلاشى غضبى الهش، بدأت استمتع بما ترويه اختي حول هذا الموضوع، بل وأحدثها على تصيد آخر الأخبار، وإن كنت قد امتنعت عن أن أهش فى وجه ليلي بل وأتحاشى الوقوف في balkone خشية تأويل الأمر... ولكن أجدى أشارك في الحكاية كمتلقى باستمتع وفضول شديدين، وأختي تواصل تزويدى بآخر أخبار علاقتى مع ليلي التي غاصت في الحب بكمال جوارحها، كما لاحظت البنات سرحانها الدائم وحالتها الحاكمة وهي تردد بعض عبارات الغرام التي أبثتها في خطبائي، وشعور الظرف الذي يحتويها حينما تخبر بعضهن بعزمى على أن أتزوجها فور تخرجى من الجامعة رغبة منها في إنقاذهما من براثن عم حامد ومسانيس زوجته.

مرة واحدة فقط هي التي خالفت فيها الحظر الذي فرضته على نفسى بالوقوف في balkone، وكانت ليلي في شبابها الواطي، وقد بدأت رادارات شديدة الحساسية تتقاطر على balkone المنتشرة على طول الشارع، كنت على وشك الانسحاب عندما لمحت بطرف عيني البنت ليلي تنتظر مخفوئي وهى تردد على ابتسamas أو ايميلات لاقعات وحركات لم أقم بها أصلاً وهو مما جعل الرغبة في الفحشك تثجيء بداخلى

تفاصيل من الليل والبكاء

العاصم راسم فهمي

«لأن لك القوة والمجد إلى الأبد أمين». هممت بالصعود إليها، كان هو ينزل درجات السلالم هزيلاً، والباب الذي أعرفه جيداً سمعته يقلل ليصدق بقایا ضحكتها الوهاجة.. رجعت إلى الوراء بعد أن سددت لى نظراته المتسللة المخذولة .. أمسكتني الحائط.. اقترب.. أراقبه بعينين يلونهما الاتهام والرقة.. قبض على كتفى.. شعرت بكفه يضعف وجسمه القوى تعتريه رعشة تدبىء من السقوط.. الظلام يدوس بقدمه البيوت والحارات، النور خافتًا يأتينا من خلف الأبواب المفلقة فيجعله مسخاً يقف أمامى صوته الفليظ يجتاح سمعى ... اغفر لنا ذنبينا كما ننفّر مشوها على غير عاشرته، -إذن تعرفها..

دخل الغرفة ليقف مهزوزاً في الناحية المتكدس فيها الظلام، معطياً ظهره لنور الكوة التي كانت ترش نورها على وجه المسيح. تعمتماته خافتة وحركاته مضطربة.. أمسكت بذراعه، وأشارت ناحية السيد.. تراجع مبغوتا وهو يرثى إلى وجهه المرضي بنظرات خجلة.. سجد قبل أن أقسام له أنت كنت كابباً أيضاً، كنت أجهف بدموعي وهو يبكي بمرارة ويصلئ.. ***

*** اغفر لنا ذنبينا كما ننفّر تحن إيفاً...

- وانت تعرفها...؟
خبت جرحى بالبن ثم ربعت رأسى
بمنديل شعرها، وهو كان يقسم لها
بصليب يسوع الطاهر، وأنا ذاهب فى
نوبات الالم.

دون عناء أبعدت كفه بضميره..
خرجت راكضا فوق ظلام الشارع وهو
خلفي يلاحقنى بنظراته المنكسة.
"... خبزنا كفانا اعطنا
اليوم..."

نام هو المسيح يقف قبالتنا باهتا
ومستندا بالحائط الطيني، رافعا كفه
مضموما ناصبا عليه السبابية والإبهام..
وساكننا.. يحيطنا بقدسية صمته، الكوة
ترتفع عن رأسه، يرتمى منها الضوء
فترسمه على الحائط المواجه مربعاً
مضيناً، يعلو وينخفض في مسافة
قصيرة تبعها لتأرجح نور النهار
والليل.. والغروب يأتي ضوءه المحمر
منتحرما على الحائط وأشلاؤه تقسم
 علينا نحن الواقعين في تخروع، أبى في
المقدمة، أمي وأخوتي خلفه.. يسجد..
يسجدون.. يرتم حتى يرسو المصمت
في قاع الغرفة.. أخي الأصغر يختلس
النظر لي ويبتسم في وداعه عندما
يرانى أتسحب من طابور الصلاة .. في
الخارج سمعت صوت أمي متهدجاً
وأخوتي يرددون ببطء... أمين..
عيناه غير المرتاحتين، كانتا
تجولان حولي، بعد أن أقسمت له أمام
السيد.. اقتربت أمي.. حاملة علبة البن..
رفعت أختي الصغيرة المفانوس ليواجهه
رأسى ولذا جالس على الأريكة متوقعاً..
شدقتني أمي إلى صدرها وهي تسأله أبى
فبن لهجة تعبنها الريبة..

★ ★ ★

وأنزوئى فى ركن يسوع ليقف أمامه
خاشعاً. كان لانرى أبي واضحأً ولكننا
نعرفه واقفاً يصلى وأمامه المسيح
والضوء خلفنا على الحائط.

• • • •

عند الباب أحصى نقويى القليلة.
فتحت.. أغلقت الباب ووقفت أراقبها..
تتمطى.. اقتربت منهاها.. وتنمدد..
لوجهها ضحكة غجرية تثيرنى
وتريخنى.. أضم لحمها .. أقبلها
تقبلنى.. وأسكت، أبص لعينيها
الرافيتين وأهمس

- ألا تصلين؟

سؤال يسقط عليها جديا.. فتلهم
صيغتها من استدارة وجهها وهى تدرس
نظاراتها فى حجرها العارى وتتردد
معمرات

- أصل

استطردت وعادت لبهجتها معى..
كنت أحكي عن أبي وأمى وأخواتى..
واليسعى.. وعن بيتنا المظلم الضيق
الذى تدفعه المبانق العمالية، وهى
تداعت زفاف صدرى وتقيلنى،

السيجارة بين أصحابي متوجهة..
دخلة ابن أشقرها، القيمة بها وديهستها
بقدمني.. الغروب لم يحن بعد، والضوء
يسهل على الماحظ وبتشهونم بين ذوليما

• لا تدخلنا في المذنبين إلينا تجربة..

تجربة..

انزوت أمن في الفرقة المجاورة
وهي تنتحب، بكلّها نسمحة خلاها وأبن
يبشرب الشابي والمسجيات في منهم
ويسيبنا أجمعين.. تقرفصن أخوتي معن
فوق الأريكة، العرق الغزير يلصقنا
چعنيه ببعض، أترك أن الليل لايطول
ورغم بلادة، الخلام لاخ: المجر من الكوة ،

فضاء الشارع جريت حاملاً خوفى،
وبيب قدميه من ورائى يأتينى ثقila
فيسكت صمت التواهى أمسك
بتلابىبى.. ومشينا.. وكلاب الشوارع
الطويل بذباحها الطويل الحزين.

- أتزنى؟

... لتكن مشيتك كما فى
السبعا.. كذلك على الأرض..

- ناس شاهدوك عندها
وزمائى تمام المسيح.. كانت
الظهيرة والنور يصل إليه عليا.
حدجت فيه.. الغبار الكثيف يغطي
وجهه ورداه.. كفة المضموم أراه ظلا
يطل منه السبابا، والإيهام من وراءه
يقف ثابتنا وكأنه يشير لي أو لا بي.
ركلنى ثم لطملى.. أمسكت يده الناشفة
ذراعى وهزنى.. نظرت ناحية السيد
باختى عن عينيه.. تخلصت من قبضته
واحتميت بظهر أمى الواقعه فى
سكون.. اقترب منا وهو يزور.. بعدت
أمى، والتصقت بالحانط المواجه للكوة.
قبضة أبي قوية ، تخيفنى وتؤلمى.
عندما خرج صوتة متتشنجا وكلماته
نيئة.. أقسمت له نافيا.. كنت مواجهها
لنور الكوة الذى يسقط على فيبرزنى
انكمش أخوتى فى الوكن.. المسعيصوهم.. فن ظلام الغرفة كفاشن سنبود.. حدحخت
يهدرون نشيج بكانهم المكتوم، وهو ناحية المسيح فتبينت عينيه وسبابته
يقدم وأنا أقسم له نافيا. ^{كائنة الأجاجة} التي كانت تشير لي أو لا بي، نكست
المرحيلية، توقف فوق المفردة، وقوقبنها لأراضى وتتجنسفت بجزلها، الغاثر
بهنوب من وجهها.. بعد أن ارتميت فى خطوط النساء الناشفة فوق وجهى.



وَمَسْتَ زِجاجَ الإِطَارِ الْكَبِيرِ الْمُتَرَبِّ..
نَزَعْتُهُ مِنَ الْحَائِطِ وَحَمَلْتُهُ مَتَجْهًا إِلَى
الْمَرْبَعِ السَّمَاوِيِّ الَّذِي تَرَسَّمَهُ الْكُوَّةُ عَلَى
صَدْرِيِّ. الطَّرِيقُ خَالٍ وَقَمَرُ السَّمَاءِ
مُنْتَشِيًّا كَانَ، يَمْعَدُ ظَلِّي أَمَامِي نَحِيًّا
وَمَعْوِجاً. فَتَحَتَ أَمَّي الْبَابِ. لَمْ أَدْخُلْ
خَانَفًا كَعَادِتِي وَكَانَتْ تَذَبَّحُنِي سَكِينٌ
الْذَّهُولِ وَتَجَلَّنِي الْخَطِيْبَةُ. دَخَلْتُ بِاحْتِأْ
عَنْ حَضْنِ يَسْوَعِ.. سَدَتِ الْعَنْتَمَةُ عَيْنِيِّ.
فَقَطُ الْكُوَّةُ مَا زَالَتْ تَدْفَعُ بَنُورَهَا إِلَى
الْحَائِطِ. لَا أَرَاهُ لَكُنْتِي أَعْرَفُ أَنَّهُ «ابَانَا الَّذِي فِي السَّمَوَاتِ
مُوْجَدٌ.. وَاقِفٌ.. تَقْدَمَتْ إِلَى السَّيْدِ يَقْدَسُ اسْمُكَ».

من أقلام العدد القادم

د. ناصر حامد أبو زيد / د. ماهر شفيق فريد / اعتدال
عثمان / خيرى شلبى

(١)

شيرين أبو النجا: أروى الحصى والرمل

شيرين أبو النجا صوت جديد في
البطىء، أثناء حدوثها فتهرع إلى حلم
عالٍ قصيدة النثر.. صوت امرأة قادمة
إنسان الأول بانسنة الطبيعة
ومصادقتها واللعب معها وهي تتحول إذ
الكمال موت «وكمال الاستداره مراوغة»
لأن إيقاعاتها المتواترة الاكتمال أبداً،
وهي ذاتها فعل الكتابة المفعم بالتوترة
والانشغال بالمحظوظ.. فإنه توتر ما
قبل الانفجار الذي يتتجاوز الأنثوى
ليحيل إلى العالم الراكد القديم الذي
يشد إليه روحًا تواقة للفوضى إيقاعها
المسنون مشرع ومندهش في مرأة
الركود، تندفع زوبعته للارتفاع من
الذات في رحلة دائنية تبدأ منها وتعود
إليها لتصبّح الحرية القصوى قريباً،
الشجن الخالص وعدو الاستكانة وروح
المنفى في اللون والظل العابهما في
فرداتها، يحل تشيئ العالم الخارجي -
المنفى في الروح، فيحاصر فوضى
الجنوب ويترك المرأة أسلاء عاقلة
مشدودة دائماً إلى القاع تتنفس هناك
حيث الطاعة والامتثال في حجرات
النساء في الحرملك العصري إذ الرجل
الباكي خرافة.
تمسك شاعرتنا بلحظات التحمل

الصهيل لفرسة جامعة غير هيبة
متفردة وهي تتعبد في محراب الوحشة
وكان العالم قد خلا إلا من قوتها.

ف.ن

طفل مشبوه
 عاصفات غضبٍ تجتاح أرضى
 عاصفاتٌ لاتهب إلا على الثوار
 تقتلُ أحكامى من الجذور
 يتهشم صندوق الزجاج
 تصدم موسيقى التراب
 معلنةً ميلاد طفل العاصفة
 دائماً طفل مشبوه
 لقيط

يرى العالم من خلال أصابعه
 ولا يرى الفوضى التي أبدعها.

١٩٩٤/٩/٢٠

حضارة

قادمة أنا من حضارة الأسئلة
 لا أستطيع أن أحول علامة الاستفهم
 إلى جملة خبرية.
 تسهل الذات التي في الداخل معلنة
 التمرد على حصار الأسئلة
 من باب تغيير الأيديولوجية أطرح
 أنا سؤال واحداً:
 لماذا تسألون؟

وهان

١٩٩٤/١٠/١٢

فى المقعد الخالى على يسارى
 اقتحم غربتى بفنجان من القهوة
 فى الغرفة البيضاء
 حشدت رهانى الأخير
 فاجأته أن القمر ذهبي
 وأن الرجل الباكى خرافة
 أفترش أوراقه وأفضى بمكنته
 كتبه

أخبرته من زمرة اللامذهب
 لامذهب فى البوح
 لامذهب فى التنفس
 سجد فى محراب الوحشة
 ..
 .. وعندما علم أننى أكتب الدين بالـ

اللون

هل قوت..؟

كلما شخصت بيصرى نحوك
 تأكّد أننى أخبيه الدنيا في دمى
 إذا شخصت ثانية
 أعلم إننى لن أبوح بما ابتلعته
. الشخصون الثالث نحو دائرة

السياوية
 تساؤل هو:
 ..لماذا أمسكت ذهبياً
 .. وقد كنت فضياءً
 .. هل قرأتَ أن تغير لونك أخيراً

١٩٩٤/٩/٢٦



١٩٩٤/١/١٧

(٢)

في القاع

التنفس في القاع أعمق من السطح

في القاع حيث مجرات النساء

أشارken اللغة والسلالة

في القاع دائماً الألوان هوية

الحرف متناغمة بخط كوفي يتبعد

ويصلى

في اللاحرب

وفي القاع أسترد ملابسى

أرى الحصى والرمل

أبركمها في سلام

فقد تركانى

في القاع أن تنفس.

١٩٩٤/١١/٢٦

من شيء إلى شيء

شيء ما يوجه ذفتى

يتحكم فى نبرتى

يقبض على يدى ويعصب راسى

يصبح حاجزاً بينى وبين الأمواط

شيء ما بداخلى يتحول من شيء

إلى شيء

وفي لحظة الكمال

يتشكل انفجاراً هادئاً

فتكون نهاية تماسك مجنون

وببداية أشلاء عاقلة.

أمل الصرىيدى: العالم المغفر بالتراب

«أمل الصرىيدى» صوت جديد فى قصيدة العامية، تزرع شتلتها الخاصة فى الأرض التى مهدها عبر نصف قرن كل من بيبرم التونسى وصلاح چاهين وسيد حجاب وفؤاد نجم وعبد الرحمن الأبنودى وأخرون. تكتب أمل من البداية قصيدة مكتملة تستمد إيقاعها من عنصر الدراما حيث شراسة المواجهة بين المهمشين وسطوة الأمن، وتنسج صورها من مفردات العالم الشعبى المغفر بالتراب، القابض على جذوة الحياة رغم البؤس والمهانة التى تسيل دمعة بلون الدم كما يراها الرواوى الذى يحكى المشهد ويشكل وجوده الضمير الاحتجاجى الكامن، القوة المحتملة الفاقية للجوع الذى يلون القصيدة كلها وكأنها حالة قهر خالص.

ف.ن

الرصف

قامت أتلتفت
بصيغت لقيته ولد خفيف
عمال بيتنده من هنا.. ينجل هناك
بشمال شايل مليوسات
شربات حريم فساتين بنات بناطيل
ولاد
فين اليمين.. سالت
ورجع لي الجواب
بصيغت ما لقيتش لدراعه اثر
ولاشفت غيركم القميص
والواود بيتنده ع البضااعة بصوت
أليف
كان فيه زبون عمال يفاصيل ف التمن
لما لمع طيف العميد قام اتنفس
مد العميد كفه على صدغ الولد .
دا مفيش سلام كذا فالبلد
احنا سلامنا الإيد ف إيد
لكنه يا ابه سلام عميد
بس احنا جهله ف السلام جهله اكيد
طاطى الولد.. ما قدرش ليه يرو
السلام
أصل السلام يحتاج يمين
كل إلى عمله أثـة مـرة واحـدة قـزح
بعـيد
وـفى لـحظـة عنـ عـينـي اـختـفى

(٢)

وفـى رـكـن مـزوـى بـعـيد قـوى
قدـدت صـبية وـحزـن دـهر باـكمـله

وجه على الرصف

(١)
بياع لمون شايل كتفه غلق
وابنه الصغير ماشي جنبه يستنده
على جسمه شايل جلابيه مهر بدـه
تعب العجوز .. قتلـه القـلـق
إـذـى هـيرـجـعـ للـعيـالـ آخرـ النـهـارـ
نـفـسـهـ سـائـلـ.. لـيـهـ اللـمـونـ سـوقـهـ كـسدـ
رـحـمهـ عـلـىـ زـمـنـ العـدـدـ
الفـكـرـ هـدـ الجـبـلـ وأـعـيـاهـ الكـلـلـ
سـنـدـ العـجـوزـ ضـهـرـهـ لـجـدارـ
واـطنـنـطـ اـبـنـ اـعـ الرـصـيفـ
بـبـلـيمـ فـشـاقـ القـلـلـ
وـصـلـ العمـيدـ.. كـبـ القـلـقـ
وـجـرـىـ اللـمـونـ وـسـطـ الطـرـيقـ
وـادـحرـجـتـ دـمـعـهـ عـلـىـ خـدـ العـجـوزـ
دـمـعـهـ بـلـونـ الدـمـ الأـحـمرـ تـلـهـ
عملـتـ حـرـيقـ.. وـلـعـ فـىـ جـوـهـ القـلـبـ
وـإـنـ كـانـ يـعـجـبـهـ
وـإـنـ حـتـىـ لـوـماـ يـعـجـبـوـشـ رـاحـ يـعـملـ
إـيـهـ

حكم القوى
كلمة عذاب ما اسمعتهاش
لكن قريتها على شفايفه ملهلب

(٢)

انت يا واد
نـدـهـ العـمـيدـ عـلـىـ شـابـ قـرـبـ عـ

على وشها

وولد صغير عمره.. يجي يادوب سنة

عمال يشدف شعرها

الجوع قرص بطنها صرخ ..

شدت دراعه وحطته على صدرها

بقوا حته احده ولتلرق خد الولد على

خدها

رقد الولد ببلوك ف بقه جلد ناشف

لم وجد شيء يرضعه

حط الولد صابعه الصغير في الحنك

فاكير صوابعه تشبعه

كانت بتندى

نعمانع يا بيي.. نعمانع ياست ..

مديت إيديه بالشن

ناولتني باكوا وتمتمت.. ما دريتشر

قلت لها إيه ..

قالت.. ولكن مره واحدة اتلجمت

لما العميد جه شدها

نعمانعها بالرجل اتهرس

ضاعت فلوسها.. مش مهم

ماماد ضناها في حضنها

على وشها



الديوان الصغير
ملك عبد العزيز:
تلمس قلب الأشياء

تقديم: د. محمد مندور



الأغانى والمعنى

د. محمد مندور

القمع. وكان الفتى يطرب أيماء طرب
لذلك النداء العذب الذى كان يناديه به
فى كل صباح هو وزملاءه التلاميذ - عم
إدريس وهو يجوب العنبر فى الصباح
الياكير مغنىاً:

من نال العلم وذاكرهُ
حسنت دنياه وأخرتهُ
فأقام للعلم مذاكرةً
فحياة العلم مذاكرتهُ

ولم يكن فتاناً يدرى أنه فى نفس
الليلة التى هبط فيها إلى طنطا قد
ولدت بنفس المدينة طفلة صغيرة
ستشاركه حياته وتخوض معه غمارها
الصاخب وكانت تلك الفتاة هى الشاعرة
صاحبة هذه الأغانى، وكان الفتى هو
محمد مندور الذى طوف ما طوف فى

فى ٤ أكتوبر سنة ١٩٢١ هبط إلى
مدينة طنطا وفى رحاب السيد البدوى
فتى ريفي قدم إليها من إحدى قرى
مديرية الشرقية ليتحقق بالقسم
الداخلى بالمدرسة الثانوية حيث لم
تكن هناك بعد مدرسة ثانوية
بالزقازيق عاصمة مديرية. وكان
الفتى الريفي فى الرابعة عشرة من
عمره، وقد صحبه إليها والده الرقيق
القلب الذى أودعه المدرسة وأوصى به
خيراً عم إدريس فراش الداخلية. ثم
استودعه الله وأدمعه مستهلات هو
وابنه. وطابت للفتى الإقامة فى معهده
وتفتحت ملائكة التى كانت تكتبها
قسوة معلمى مدرسته الابتدائية بمنيا

إبني أبخل يا بدر بهاتيك المني
أبقيها لي!... هي حسبي من نعيم أو
هذا

وعندما تزوجت من ملك عبد العزيز
في ٢٨ مارس سنة ١٩٤١ وهي لاتزال
طالبة بالسنة الثالثة بكلية الآداب كنت
أشفق عليها من الجمع بين أعباء
الدراسة وأعباء الحياة الزوجية
ولكنى لم ألبث أن رأيتها تنهض بكل
هذه الأعباء فى شجاعة راعتني صلابتها
رغم ما فى شعرها من رقة وحنان.
وعندما تقدمت لامتحان الليسانس كنا
قد رزقنا توامين، ولكنها استطاعت مع
ذلك بفضل روحها اللمحة أن تحصل
على درجتها الجامعية بل وأن تجل
بين أقرانها كما كانت مجلة دانما فى
كل مراحل دراستها. ثم كان لنا فى
حياتنا المشتركة من الأهوال
والمخامرات فى ميادين السياسة
والثقافة والحياة العملية ما يهز أقوى
النفوس. ومع ذلك فأشهد الله أنى ما
احسست منها يوماً غير صلاة العزم
واطمئنان الثقة وعمق الإيمان مما
أزرنى فى أقصى المحن وأمدنى بذلك
الفيض الروحى الذى جابهتها به، حتى
انتصرنا معاً فى معركة الحياة، وإن
تكن ضراوة تلك المعركة وأعباء الأسرة
التي تغول اليوم خمسة أبناء قد
استنفدت من طاقة الشاعرة ملك ما
صرفها - خلال سنتين طوبيلة - عن

بلاد العالم ثم هداء الله إلى هذه الفتاة
عندما ابتدأ حياته العلمية كمدرس
بكلية الآداب بعد بعثته الدراسية
الطوبلة بباريس. وكان الشعر المنبعث
من شخصية ملك عبد العزيز ومن
نبراتها الهاستمة هو الذى هدى روحه
الظمآنى إلى الجمال.

ولم يكن الشعر هذه المرة من نوع
شعر عم إدريس بل كان شعراً روحاً،
لعله كان الموحى لى باصطلاح "الشعر
المهموس" الذى أشدت به فى مستهل
حياتى الأدبية وطربت له، وأخذت
أبحث عنه فى شعر المهرجين الذين
أرهفت الغربية مشاعرهم ورقق الحنين
إلى الوطن نغماتهم. الواقع أن الهمس
لا تظهر نغماته ظهوراً كاملاً إلا عند
القراءة، ولذلك لا أحسست مبالغأ إذا
قلت إننى لم أحس بالهمس فى الشعر
يتناسب إلى روحى إلأ عندما سمعت ملك
عبد العزيز تنشد بعض أغانيها التى
تفتحت عنها روحها الفضة كما يتفتح
الزهر عن أريجه أو يتنفس الصبح عن
مبيره، فى مثل قولها عن نور القراء:
هو نور .. شاعت الأحلام فيه..
والنغم

ذاب فيه الوهم.. حتى .. كاد يبدو من
هذه الأحلام تزهو.. أم ثرها
تحترق؟
هذه الأنفاس تزكوا.. أم ثرها تختنق؟

مواصلة كتابة الشعر.

الطبع، لا شعر القوالب والأوزان. وخلال حياتنا الطويلة المشتركة لاحظت أن شعر الوجдан العاطفي لاتضنهها صياغته إذ يتبعث عن روحها في يسر وصفاء وإنما كنت أحس بما تلقى من مشقة عندما تضع للقصيدة تصميماً هندسياً يتضمن أجزاء من القصص على نحو ما فعلت في مطولتها الرائعة عن شهيدنا الخالد "جواد حسني" الذي انفعلت ببطولة استشهاده فارتقت ، ولم تسكن روحها إلا بعد أن تفجرت عن المقطوعة العاطفية الأولى من هذه القصيدة، حيث تقول في وصف القاعة التي سجن فيها بعد أن وقع أسيراً في يد الأعداء وحيث خط طرفاً من قصة بطولته بدمه على جدرانها، فقالت في رؤية شعرية حادة، خيلت إليها أنها قد دخلت تلك القاعة.

دخلت يوماً والظلم جاثم على
البطاخ

والبحر وكهر الوجه قاتم النواح
دخلت قبواً في رحاب الشط مظلماً
القرار

في قاع ودهة قصبةٌ
موحشة الجوار
وفي ظلام القبو شاهدت عيناي
على الجدار أحراضاً من الوهج
الدمُ فيها والحياة تخليع...
شَمَّعتُ ريحها كأنه البخور
في قُدْسٍ معبود يغصُّ بالذور... .

والشاعرة ملك عبد العزيز لاتقول الشعر عندما تريد، وإنما تقوله حينما تتهيأ له روحها الشعرية، فشعرها شعر طبع لا إرادة. وكم من مرة تبدأ قصيدة تهيات لها روحها، ثم تشغلها عن اتمامها بعض مشاغل الحياة، فلا تستطيع إتمام ما بدأت إلا إذا تهيات لها من جديد نفس الحالة الشعرية . ولا أدل على ذلك من أن نرى معظم أغانيها تصور حالة من حالات الروح المنفعلة بمشاهد الطبيعة. ولقد تعودها نفس الحالة إزاء نفس المشهد فيتفجر وجاذبها من جديد، وفي كل مرة تطربنا ، لأنها لافتة للشعر ولا تقوله عن قصد وإرادة، وإنما ينبع من روحها كما تنبuje يتتابع الماء العذب، وسط مجال الطبيعة. وكما ينساب الماء من التبع دائم الصفاء متجدد الخرير يتجدد الشعر في روح هذه الشاعرة الأصيلة الصادقة، المخلصة لذاتها.وها هي ثلاثة قصائد في هذا الديوان تتحدث عن انفعالات روحها أيام "نجمة الغروب" ، ومع ذلك لا تمل الطرب بهذا الحديث ولا نحس فيه بتrepid أو عود على بدء، بل كلها صور وانفعالات غضة نابضة بالحياة.

وملك عبد العزيز لاتعتمد اختيار وزن أو قالب معين لأية أغنية تكتبه، وإنما ينساب الشعر من روحها تلقائياً في وزنه ونفمه وصوره فهو شعر

خلعتْ نعلٍ.. وانحنىتْ في خشوعٍ
وكدتْ ألم الجدار..
أغسلُ الحروفَ بالدموعِ
ل لكنني أبكيتْ أن يمسُّ قدسها بشعرٍ
أو أن يذيبَ الدمُّ من جلالها أثرٍ.
ركعتْ والعينان في غلائل الدموعِ
ومن خلال الدمع لاح لى فتىً وديع..
الخ..

وبعد أن فرغت الشاعرة من هذين
الجزئين كانت قد أحسست بأنها قد
استنفذت طاقتها الشعرية، وقدرتها
على التصور والانفعال، فتركت
القصيدة عدة أيام إلى أن عادت فتهيات
لها الروح الشعرية التي استطاعت أن
تكتب خلالها الجزء الأوسط من
القصيدة وهو الجزء الأكبر الذي قصت
في إطاراً من بطولات شهدانا الخالد.
فخرجت القصيدة كلها فريدة في
جمالها وقوة تأثيرها وروعة
تصويرها. وكانت ملك قد انفلت بقصة
هذا الشهيد منذ أن طالعتها، ولكنها
تركـت الانفعال يترسب في روحها
ويعمق ويتفاعل، حتى استحال إلى تلك
الحالة الشعرية التي تفجرت نغمات،
أحسـبها من أروع ما قرأت في حياتي
من شعر.

وملك عبد العزيز لاتقتصر على خلق
الرؤياـة الشعرية بل تعيش فيها وتنفعل
بها، وإذا بها تضطرم بحرارة إحساسها،
كالنار يذكـي بعضها بعضاً. وما عرفت
في حـياتي إنساناً ينفعل بالرؤياـة
والصورـة الشعرية كما تنفعل هذه
الشاعرة التي قد تصبر على رؤية
أعنـف المشاهـد ببصـرها ولكنها

إرادة الله أن أستلقي في أحد مستشفيات لندن مشقوق الجمجمة بعد أن استأصل لي جراح بارع ورما أسفل المخ كاد يودي بحياتي، وإذا بي أجدها إلى جوارى تهمس فى أذنى همس الحياة همس الأمل.

ولك عبد العزيز مرت بها كما يمر بجميع البشر حالات تمرد وثورة نفسية تفجر عنها الشعر، ولكن ظل مع ذلك مهوساً يوحى بالقصيدة، ولكنه لا يرجع بها في مثل قصيدها (اعصفي يا رياح):

اعصفي، اعصفي يا رياح!
هانا وحدى هنا!
لن تنالى من ثباتى مفنتما
أنا أقوى منك يا رياح.. أنا!
إلخ...

وشعر ملك عبد العزيز من شعر الوجدان الصافى، وأغلب انفعالاته كانت كما قلت من مشاهد الطبيعة التي تجاوبت مع روحها، ومع ذلك فإنه وجдан أبعد ما يكون عن الأنانية أو الانطواء على الذات، فأننا أعرف الشاعرة

شديدة الحساسية بأفراح الغير وأتراهم، دائمة المشاركة في قضايا الوطن والشعب ، ولا أدل على ذلك من مطولتها الرائعة عن شهيدنا الفداىي جواد حسني، ولكنها شاعرة لا تسجل أحداثاً ولا تتعلق على أحداث ولا تستطيع ذلك لأنها وجاذبية الطبع لا تستطيع أن تفرض الشعر إلا تصويراً لما تنفعل به روحها الصافية البالغة الحساسية.

وبعد، فقد سبق لملك عبد العزيز أن قدمت إلى الجمهور واحداً من أوائل كتبى بل لعله أثر كتبى إلى نفسي وهو كتاب "نماذج بشرية" بمقدمة ضافية حلت فيها منهج تفكيرى ومسارب إحساسى أصدق تحليل وأعمقه، فهل تراني ردت إليها شيئاً من الجميل بهذا الحديث السريع، الذى اكتفيت فيه بمجرد تصوير طرف من أحاسيس الجمال والانفعال التى أثارتها ولاتزال تثيرها في أعماق روحى أغانيها النازفة، على نحو أرجو أن يشاركتنى فيه كل ذى نفس حساسة يطالع هذا الشعر ويطيل التأمل فيه؟



قربان

(إلى الشهيد عبد المنعم
رياض)

روت بذارى
والفرح
في الزغردات الراعشة
يرى الثمار في البراعم
المختبئة

دمى رباط بيننا...
من يوم أن تساقته الرمال
بين المرابطين في خط
القتال
في قاع الخنادق المختبئه -
وبين رحم هذه الأرض،
هذا الشعب في جموعه
المرتبة.
قطع الحبل على منحدر
الهزيمة
وانفصل الجنين عن منابع
المشيء
وها أنا..

دمى رباط بيننا
يعيد للجنين قوته وقوته
ولتلراب الأم نبضه وفرحته.

ماذا يقول اليوم والحياة دبت
في العروق
وأتصل الحبل الخفي
واختلج الوريد
وليس من موتى ولا خرائب
وقلب هذه الأم حولى نابض
مختلج
والتحممت سواعد الجموع
والترائب.

من فوق هامات الجموع
وفوق هذه الراية الزهراء
والمدفع والنجموم
كان يلوح وجهه الجليل راضيا
وباسما

يسبح نورا صافيا
فتنتهي الخفافيش عن
الطريق جانبا
والبوم فرق في جحوره مختبئا
وكان صوته المهيب صافيا
يطوف بالقلوب
صداه نبض في العروق:
وفيْت نذري..

الشعب معبدى
والشعب معبدى
اليوم عيدى قد وفيت
اليوم عيدى قد فديت
وانشوة الخلاص من أسر

الظنون الجارحة
وانشودة العطاء حين يُعطي
الكل
في سخاء اللحظة المرتجفة.

لا تسألوا عن موعد القطايف...
بذرت بذرى
والدموع من هذه الجموع
الحاشدة

ملكت حنابانا

يا أمي الحبلى...
 غفرنا سوء الأيام
 ضمنت أني لا أموت لا أموتْ
 وقدمنا داعمة قلبنا وصفاء
 اليوم قد حللت في كل الجموع
 رؤيانا ولكن كبرباء الطين تطمس كل
 والنبض من دمى سرى في
 دمها ما نعطيه
 ويومن يأتيك المخاض في روع
 الفداء
 وتتسحق في رعوتها زهور
 الحب
 ولدت من جديد.
 أولد من جديد.
 وتخنق كل ما غنت نجاوانا

لأنَّا بارِئُ الأكوانْ
 لأنَّا قد تجاوزنا حدود طبائعِ
 الناموس

أردنا نخلق الإنسانْ
 وقد عُجنت طبائعه
 بالف قساوة سلفتْ
 بآلف مراراة من أبحر
 الحرمانْ
 بالف مهانة عبرتْ
 وخلت وسمها الدامي
 على جثبيه
 وفوق جبينه العاني
 وفوق فؤاده الأسنانْ
 فإنما لاح في عتماته السوداءْ
 مُحيَا طفلْ
 برىء السمت والصورة
 وديع الفعلْ
 أطلت ظلمة الماضي
 ومدَّت من مخالفتها
 شباكاً شوكها ظامْ
 ومنزقت المحبى الطفلْ
 تمرغه بقلب مرارة القبعان

كبوبياء الطين

ونبحث عن سراب..
 هل نعيِّد صياغة الأكوانْ
 ونخلق من قرار الطين نوراً
 باهر الطلعه
 ونسْتَلِّ الملائكة الظاهر
 الالسماتْ
 من الشيطان يرقد في قرار
 القلب
 ويستترخى قريراً ناعماً بوثير
 سلطانه..

ونسأَل بارِئُ الأكوانْ:
 لماذا تعطينا وجعاً وقد جئنا
 نروم البرءَ
 وأعطيتنا كنوز القلب
 تصدقنا بكل حناننا وبكل ما

البحر الخضراء

أتحلّل في حضن النهر،
قطيرات من رى وخصوصية
وأنزوب عطاء وعدوبه.
أن أسرى في الزهر عطوراً
فواحه
في الأفق رياحاً
في قلب الطير لحونا وغناء
في زيد البحر ضياء!
لونا في الشفق الذائب في
الأفاق
القاؤ في النور السابع في
الأحداق
نغماً في الموج، رعدوا في
الإعصار
ظلاً في الغيم، رذاذاً في
الأمطار
وهجاً في الصبح، ندىً في
قلب الأسحار.

حين تعاشقنا

هل ذاب عصير الروح خلال
الروح،
هل امتزجت كل الأهواء؟
هل صرنا كلاماً متداولاً
يتحدى وجه الأشياء؟
أم قام جدارٌ
يفصل بين الأغوار
 يجعلنا اثنين غريبين
ويجعل كل حوار
زيقاً للفظه الأفواه
لاتدرك يوماً معناه

ترى هل تسفر الأيام يوماً عن
دُنيٍّ خضراء
يسود العدل فيها...
يزهرُ الحبُّ
ويُعْتنق الوجود هوَّيُّ
يشُعُّ رضاه موسيقى...
تألفت الرغابُ...
تصبُّ في نهرِ
من الرضوان والرحمة
وتؤينا السكينة في رحابِ
ظللها السمحَة
تُهدِّدنا وتحميَنا
وتبعثُ من سرائرنا
نباتَ الخير..
فطرة ربنا فينا.

ان المس قلب الأشياء

أن المس قلب الأشياء!
أتفلغل في لُبِّ الشجر الممتد
الأفياء
أتمدد في الخضراء،
أتوهج في الثمر العذب
الإرواء
وأغوص بعمق البحر واشتاف
الأنحاء.
أتسلل في اللؤلؤ في أعشاب

على

وكيف يربو وهو نبتة الظلل!
 أسندت رأسك الثقيل للجدار
 وألف خيط من عنك كب
الخيال
 نسجت منها غابة الفرار
 أخفيت فيها رعبك المريض
 وضفت الكليل عن تملك
النهار
 أسندت رأسك الثقيل للجدار
 وأعرضت عيناك عن مشاغل
الطريق
 وحدقت في الحب.. ماله
قرار..
 أغواره مليئة بآلف قيد من
حديد

سلام.. غرائب الحال
 وألف مقدور تلوى كالصلال
 يلف جسمك النحيل كالظلل
 وعندما هممته أن تسير
 قد ذقيدت خطواتك الأوهام
 والأشباح
 في جبك العميق
 ورجمة الخوف وخشية العثار!
 لم تعرّض..
 أسلمت رأسك التبليل للحديد
 وجيدك الجميل
 وسالقك اللفاء..
 خصرك النحيل
 حتى اليدين صادتها حبات

أن نتجاوز ليس القرب.
 أن نعطي سر القلب
 ألا نختجز هواناً شحّاً وضيقاً في
 أن ننسى الذات ونفي في
المحبوب
 رضا وسكنه
 حين نجود بسر القلب
 حين نجود بفيض الحب
 تتداعى الجدران وتنهد
 عندئذ، تلمس قلب الأشياء
 تلمس قلب الأشياء
 تلمس قلب الأشياء.

قال المساء

قال المساء: ما الذي صنعت
 في نهارك الطويل؟..
 أسندت رأسك الثقيل
 للجدار..
 وغيّمت في عينيك الوسني
 مشاعل النهار
 واحتضنت كفاك طفلك
 العليل:
 الحزن.. ألقى رأسه بصدرك
 الهزيل!
 أرضعته..
 أرضعته دماك وهو لم يزل

الجبال!

لو أن شيخاً عارفاً قد علمك
في مطلع النهار
بأنك البناء صانع المصير
بأنك الذي تبني بحرف لا
إرادة الحياة
بأنك الإله

تحمل وزر خلقك المهين
منتصب الأصلاب مشرق
الجبين..

لو أن شيخاً عارفاً قد علمك
في مطلع النهار...
لحطمت يدك غابة القيود
لكنت أنت تصنع المقدور
تحطم السدوا!

قال المساء: لم يزل في قلبي
الرصين
مويجة من النهار...

ظللها البيضاء مازالت تلوح
كالشراع
في شاطئ المغيب...

وبعد حين سوف تزهر النجوم
وربما تألق القمر..

إن كان في قلبك لم يزل وتر
تدب فيه رعشة الحياة
إن كان في عزملك لم يزل

عصب
يتوق أن يضاجع الحياة
فربما.. فربما..

عثرت في غياهب الدهى

على مسالك الطريق
وربما.. وربما..
أطل فجر واثنى نهار
مجدد البريق.

السمك الميت

في كوم الكلمات المنثالة
أبحث عن عرق ينبضُ
عن حرف يرجف فيه الحبُّ
السمك الميت فوق الشاطئِ
أكdasِ أكdasِ
لم تثمر عاصفة الأمس سوى
السمك الميت.

قلبت بكفى الأسماك العجفاء
أبحث عن قلب ينبضُ
عن جسم لم يتلجلج الليل..
الليل الخوان رمى الأسماك
ميته للشط القفر
تلمع تحت الفجر
كموع جمدها يأس مُـ

يا صوت الربيع التواحة في
فلوات الليل
الليل يعود ، يعود الليل بلا
الحان
الأنجم غارت ، غارت تحت
الغيم
وأناخ الصمت...
كفت الأسماك المثلوجة في

نسج الأحزان

وحفرت القبر، حفرت القبر

بالزهور

كلماتك الحزينة المخضلة

تنكأه تفجره

يفيض حافراً صدرى بسيله
المرير

لحظة الحصول

وقال يا صديقتي:

سينتهى كل الذى قلناه أو

فى بحر الاسى ..

سيتر الزمان لحننا

ويذبل الفضول

يا صاحبى ..

لكم رأينا الموت ساعة الميلاد

وارتعشت فى قلبنا ..

دامع الفرقة لحظة اللقاء

لكم خشينا ساعة انبثاق

النبع لحظة الجفاف

وارتجفت قلوبنا رعباً للحظة

المصير

لا شيء يبقى .. منجل الزمان

معجل، يحصد نبت عشبنا

الطrir

يا صاحبى

اليوم فات

المساء

لم يبق فى الزمان غير

ساعتين

لاتفرق اللحظة فى بحر الاسى

فما ملكتنا غيرها من يومنا.

الهيكل استوى أمامنا

اليوم لاح سمته الجليل

قد عطرت أبهاءه مجامر

البخور

ورتلت به الصلاة، رن

بالنشيد

يا صاحبى ..

ابعد ظلال حزنك النبيل ..

فحزنك النبيل

عِرْفَتُهُ، عَاشَرَتُهُ، عَانِيَتُهُ
وَاقِتَاتُهُ مِنْ عُمْرِي سَوِيعَاتٍ
الرَّضِيُّ وَأَذْبَلُ الْفَصُولُ
وَارْتَجَفَتُ الْأَنْجَمُ الْزَرْقَاءُ
وَارْتَجَفَتُ عَلَى شَفَةِ الْحَنِينِ،
تَضَوَّعَتْ عَشْقًا وَأَغْنِيَّةً؟

أَرَدْتُ مَرَّةً أَنْسَى الزَّمَانَ
وَالْمَصِيرَ
أَرَدْتُ مَرَّةً لَا أَنْتَوْهُ فِي ضَبَابِ قَسْوَتَهُ
الْمَسْتَحِيلِ
يَعْرِي الْحَلْمَ مِنْ وَهْجِ الْوَصْوَلِ،
يَا صَاحِبِي
وَمِنْ حَنِينِ الْخَلْدِ،
أَبْعَدْتُ ظَلَالَ حُزْنِكَ النَّبِيلَ
مِنْ وَهْمِ الْحَصْوَلِ عَلَى ضَفَافِ
عَنْ لَحْظَةٍ عَرَفْتُ فِيهَا نِعْمَةَ
الْحَصْوَلِ
وَقْمَةَ الْوَهْمِ؟
* * *

وَيُسْرِي الْحَزْنُ فِي قَلْبِي
جَدَاؤِلْ قَدْ سَقاَهَا اللَّيلُ،
تَحْمِلُ فِي تَحدِرِهَا
عَلَى الْحَصْبَاءِ وَالْعَشْبِ
الْمَنْدِي

رِجْفَةُ الْعُشْقِ،
وَوْشُوشَةُ الْحَنِينِ
إِلَى الْحَبِيبِ
الْأَكْلُلُ الْعَيْنَيْنِ
يَا لِلَّيلِ!
أَعْشَقُهُ

الأغنية الثانية من أغنيات الليل

وَيُسْرِي الْحَزْنُ فِي قَلْبِي
خِيوطًا رَطْبَةً تَلْتَفُ
تَكْتَفُ،
ظَلَّهَا الْوَحْشَى يَنْسِجُ فِي ضَمِيرِ
الْحَبِ أَسْئَلَةً
مَشْرِعَةً أَسْنَتْهَا

بِقَلْبِ اللَّيلِ تَنْبَتْ زَهْرَةُ
الْأَحْلَامِ،
تُمْرَعُ
تَرْتَوِي خَمْرًا
وَتَسْكُرِينِي
وَتَعْصِرِنِي

بِوْجَهِ اللَّيلِ:
مَاذَا تَحْمِلُ الْأَسْحَارُ
لِلْحَلْمِ الَّذِي نَبَتَ
أَزَاهِرَهُ بِقَلْبِ اللَّيلِ
وَاغْتَسَلَتْ
بِذُوبِ الْأَنْجَمِ الْزَرْقَاءِ

قرابيناً على شفة الحبيب
الليل
يا للليل،
أعشقه...

وأرتقبُ الصباح برجفة
المفجوع،
هل لابد أن يأتي الصباح
وينسخ الأحلام
حين يصب ضوء الشمس
قسotle
يعرى الحلم من وهج الوصول،
ومن حنين الخلد،
من وهم الحصول على ضفاف
المستحيل،
وقدمة الوهم؟

وأها لو ملكت الليل،
يا للليل!
أعشقه...

فرشت له فجاج القلبِ
أوديةً وأغطيةً
يجوس بها،
يريح عناءه
يمتاح من نبع الحنان العذبِ،
يسترخي
على جنباته
ويرود جناته

ينبئ عطرك عن وهج
الشمس الصيفية
عطر الجبل الشامخ في أجواز
البرية
عطر الجبل المعشوشب
تكسوه الغابات الوثنية

وأها لو ملكت الليل،
لاستيقنت سر الليل
سحر الليل

الجبل



فى ظلك أرتاح ويبتل أوامى
يتجدد لون الأيام
أصاعد من بئر الاحباطِ
ومن عبث الأوهامِ
أتخطى المستنقع والحرجِ
الطامى
والطين الغائض بالأقدامِ
وأرود الأفق المشرقِ
خلف سحابات الأحزانِ
يجمعنا الإيمانِ
أن العالم يوماً
يخرج من دغل الظلماتِ
إلى فجر العدلِ
إلى عصر الإنسانِ

عط الجبل الراسخ وسطِ
الريح الهوجاء
وسط الريح الهمجية

أنشد رأسي عرباناً
للسخر العشبيِ
يحضنني الأمنِ
ويحملنى للأفق الشفقيِ
تنفجر من قلب الصخر عيونِ
تنضج بالحب الغجرىِ
تنفجر بالخضرةِ
تتمزق وجه الإض الجرداً
تمتد مهاداً لينة خضراء..
أتمدد أسترخيِ
وأرود الحلم السحرى



الحياة

الثقافية

هل تغريب المدينة تغريب للفن؟

د. مجدى عبد الحافظ
د. باسكال هاشيه

يعنى التغريب باللغة العربية البُعد، الوطنية المحلية وخصوصيتها لتبسيط ثقافته ومناهجه وأساليبه الحياتية. بينما يعنى التغريب في القاموس العربي كمصدر، الإيفال في القنصل وتتابع الطرائد، كما يعنى أيضاً النفي عن البلد، وهو يأخذ صيغة قانونية حين يقصد به نفي الشخص من البلد من غير تحديد لمحل إقامته⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن عملية التغيير التي تتم في المجتمعات التقليدية تسعى مرة أخرى للتغريب على لسان دُعَاء الخصوصية، ومرة أخرى بالتحديث على لسان دُعَادة التجديد.

ومن هنا يكتشف أن مصطلح التغريب معنى سلبياً حينما يستخدمه دُعَاء الهوية والخصوصية ليقصد به إرادة الغرب في دحر وقهر الثقافة

occidentalization في موضوعنا هو فرض قيم وبالتجزء على لسان دُعَاء الخصوصية، ثقافة أخرى لا تنتهي إليها في التاريخ والمنشأ، كالثقافة العربية. ويأخذ المصطلح معنى سلبياً حينما يستخدمه دُعَاء الهوية والخصوصية ليقصد به إرادة الغرب في دحر وقهر الثقافة

يعبران في الحقيقة عن واقع موضوعي، كما أنها يخفيان وراءهما كثيراً من اعتمادات الواقع الفعلى والمراحل المختلفة التي يمر بها: مثل المصراع والتفاعل بين الثقافات، ثم التكيف الذي يخلق نتيجة هذا التفاعل، وهو ليس بالضرورة سيادة ثقافة على أخرى، كما أنه ليس بالضرورة تحدى أو تغريباً، إلا أنه بمعنى محابي تغيير يعتريه التداخل والهمض وتلبية الاحتياجات الجديدة التي تتطلبها الثقافة التقليدية.

ووالحق أن استخدام مصطلح التغريب وتفضيله من قبل دعاة الهوية والخصوصية، بل وتأثيرهم على بعض المحابيدن في استخدامه يحقق لهم في نفس الوقت أهدافاً إيديولوجية متعددة، ليس أقلها أنه منذ إطلاقه على الأسماع للوهلة الأولى، من حيث أنه يذكر بمعنى النفي والابعاد يدفع إلى الذهن مباشرةً أن تلك الثقافة الجديدة هي المرادف لهذا النفي وذلك الإبعاد، مما يستدعي الاستنكار، ويستثني مقاومة المستمع العربي حتى قبل بدء النقاش. وتتعنى المدينة باللغة العربية: الأمة (مؤنث عبد)، كما أنها تعنى في نفس الوقت المصر، وجمعها مدن، ومداuden^(٢)، والمدينة معتبرة عن تجمع سكانى هام نسبياً، حيث يعمل سكانه بأنشطة مهنية متنوعة، وهن قابلة للتوسيع الدائم نتيجة للتتوسيع والتطور الاقتصادي لسكانها^(٤). ويلاحظ أن المدينة هي مرحلة متقدمة، تلـن مرحلة

الشرق وثقافاته المتعددة^(٢). وجدير بالملحوظة أيضاً أن مصطلح القرية التي تسودها أنشطة رعوية

وزراعة، وأنشطة إنتاجية مرتبطة بالزراعة والرعى؛
الآخر حولهم؟ ولكن السؤال تحدد فيما إذا كانت تلك الأساليب والنظم الجديدة تحقق الغاية في حياتهم الجديدة ومرحلة المقدمة، أم مازالوا في حاجة لاستعارة وإبداع نظم ومناهج أخرى؟

من هنا يمكننا القول إن ما يعبر عنه بتعريف المدينة هو في الواقع التغير الذي يطرأ عليها استجابة للحالات والأوضاع والظروف الجديدة الناشئة عن التقدم الذي حققه المدينة في مجالات حياة أفرادها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

هذا الوضع الجديد يخلق ظروفًا جديدة داخل المدينة، بحيث يجبرها على مجاراته بخلق علوم وصنائع وفنون جديدة كل الجدة توازى مقدار الشروء الدعوة والفراغ فيها. وفي بدايات نشأة الدولة العربية الإسلامية حينما استعيرت فنون الفرس والروم في المدن الجديدة التي شيدت كالكوفة والبصرة وبغداد والقيروان. الخ لم يسم أحد تلك الاستعارة أو التغير الذي اعترب المجتمع العربي الإسلامي في تلك الأونة تفريساً (من الفرس) أو ترويماً (من الروم) كما نسميه اليوم تجريباً (من الغرب).

إذن حينما يعتري المدينة التغير تغريب مدينتهم بما استحدث فيها من على النحو السابق يصبح بيدهما أن

المجمع السكاني، حينما ترتفق انشطته المهنية، وتخرج عن الأنطلاقة البدائية إن المدن قرار تتخذه الأمم عند حصول الغاية المطلوبة من الترف ودعائمه فتؤثر الیدعة والبسكتون وتتجه إلى اتخاذ المنازل للقرار (المقصود الاستقرار) (٥).

هذه الانتقالية الجديدة التي تكثر فيها الشروء والانتاج، تؤدي إلى أن يتوازم المجتمع مع ظروف الجديدة فإذا تمدنت المدينة وتزايدت فيها الأعمال ورفقت بالضرورى وزادت عليه صرف الزائد حينئذ إلى الكمالات من المعاش (٦) إذ على مقدار عمران البلد تكون چودة الصيانع للثائق فيها حينئذ واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعي الترف والثروة (٧).

ومن هنا فرض هذا الواقع ضرورة الأخذ بنظم واساليب جديدة تتوازن مع الوضع الحضاري الجديد، مما أدى إلى تغيرات طبيعية اعتبرت المدينة العربية لجعلها قادرة على القيام بسد أوجه النقص في النظام القديم، والاضطلاع بالأعباء، ومحاباه التجديفات الجديدة.

لم يكن السؤال الأثير لديهم هل تم

يُلمس هذا التغير مستوىً معرفياً آخر يحصل بالأداب والفنون والقيم التي تتمثلها المدينة. إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا، كيف تشكل المدينة على هذا المستوى؟ وما هي الميكانيزمات التي تعين على هذه الانتقالات التي تصبح كلمة سرها هو مصطلح (الساحة العمومية)؟

إذا أمعنا النظر واقتربنا لشكال التعبيرات التي تميز المجتمع القبلي، وقارئها بتلك التي تميز مجتمع المدينة لتكتشف لنا تلك التمايزات التي تفرق بينهما، ومن ثم إدراك خصوصية مجتمع المدينة في حالة تغير تعبيره الفنى، الذى يطرأ عليه كنتيجة حتمية لمجمل ما اعتمله من تغير.

مجتمع المدينة يبدأ حينما تبدأ الكتابة، حيث أن الكتابة في المدينة تمثل موضوعاً وشيئاً في نفس الوقت على عكس مجتمع ما قبل المدينة الذي تشكل فيه اللغة وحضور اللغة المروية أهم عناصر التعبير الفنى كشكل من أشكال الوقار، ولهذا نجد سيادة الشعر والسرد حتى الأرابيسك.. الخ حيث يعيش الناس العادث في اللغة أكثر مما يعيشونه في الواقع، ومن هنا يحدث الإحباط عندما ننتقل من الفن الذى يظهر جلياً وواضحاً.

ساعد هذا المجتمع على أن تصبح

يعيشونه في الواقع، ومن هنا يحدث الإحباط عندما ننتقل من

فضاءً مجرداً بشكل ما، هذا الفضاء الإنساني الأرحب فيُقْيمُ في هذا الإطار ولا يُعد بعد ذلك فضيحة. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: ماهي الآليات التي أحدثت ذلك التغييرُ (التغريب) في المجتمع المصري على ضوء رؤية سيكولوجية للتفسير؟

لقد عطلت حملة بونابرت على مصر نوعاً من الحداثة الجنينية^(٨) لأنَّه عندما رسا الثمانية وثلاثون ألف جندي فرنسي في الإسكندرية كانت الحداثة في هذا البلد قد بدأت تُرسَم بدايةً من القيم والمخبِلة المصرية الخاصة. فعقب معركة الأهرام حينما الحقت الحشود الفرنسية الخارجة لتواها من الثورة الفرنسية هزيمة ساحقة بالملك انتظار القاهرةيون أن يُساقوا بحد السيف من قبل المنتصرين. إلا أنَّ هؤلاء الغزاة الجدد كانوا مختلفين عنمن جاءوا قبلهم. إذ اتسمت أفعالهم على نحو ظاهر - فيما عدا إخمادهم العنيف لثورتى القاهرة الأولى والثانية - بأنها أقل تعسفاً مما عهدوه من قبل وتحيروا من رؤية هؤلاء الفرنسيين الغزاة وهم يشترون غذاءهم من التجار بدلاً من أن يسرقوه، ومحاكمتهم لبعض جنودهم من اتهموا بالسرقة أو الاغتصاب بانحصار وصل بعضها للإعدام. وإذا بدا هذا المنطق المنتصر في البداية غير معتمد ومحيي بل وغير مفهوم في نظر

فضاءً مجرداً هو ما أطلقنا عليه من قبل اسم "الساحة العمومية"، فحينما نقول إن المدينة ساحة عمومية، فنحن نقصد أنها فضاء متجلَّس على نقيس الفضاء القبلي، إذ ليست مرأة لتعيد صورة الإنسان الحميمية التي يتمعنى أن يراها في مجتمع ما قبل المدينة. من هنا فالمدينة فضاء مصطنع وغير مباشر تتم داخل أركانه الخطابة والتشاور بشكل يضعف الانصهار، ويحافظ لأفراده على استقلاليتهم وتمييزهم. ففي المدينة تت perpetr العواطف والانفعالات حينما تقبل القسمة ويسود الصدق، ويعلو ذلك النَّفس الاستقراطي لإعطاء الحق في التكافُّف والتندية، بعكس مجتمع القرية الذي تخبو فيه تلك العواطف والانفعالات بفعل ظهور المواربة والكذب، حيث يسود الشعور بالخطر عند التخلُّ عن الشبيه وعدم الإيمان بما هو عمومي. يمكننا القول إذن أن المنصب Statut للمدينة يبدأ حينما يتسع منصب العمومي، وعندما تتم السيطرة على العائلة الممتدة التي تعيق التفتح على ما هو إنساني، إذ أن ما يسمى بالفضيحة في مجتمع ما قبل المدينة يصبح خالياً من المعنى في مجتمع المدينة، حينما يبتلعه ذلك المجال العمومي، ويحيله إلى المجال



المصريين، إلا أنهم افتتنوا به فيما القرن الثامن عشر جدًّا بالتمديد عمل الإدماج على بعد.

إن غزو الثقافة الفرنسية، وبصفة المستوى الجماعي لديهم. وإذا كان الاختلاف مصدر ثراء إلا أنه كان عنصرًا مفاسدًا في حالتنا تلك حيث كان الاختلاف بين إسهامين الأول مستعار والثاني أصيل.

النتيجة المباشرة لصدمه الحضارات تلك كانت تطبيق مبادلات ديناميكية ذاتية خاصة بالروح المصرية كانت تهدف حتى تلك اللحظة إلى التصالح والإعلاء عن طريق التفاعل بين طموحاتها الأنانية وجذورها الفرعونية- الإسلامية. نظراً لعدم القدرة على تمثل القيم الفرنسية، لاسيما لدى المصريين الذين كانوا على اتصال مباشر بجنود وعلماء بونابرت نجد هؤلاء المصريين قد احتفظوا بتلك القيم على شكل جسم غريب، دون أن يقوموا بعملية تمثل نفسى لها. ومن هنا نرى أن تلك الذكرى غير المتممة للتجربة المعاشرة، وللقيم الغربية الآتية عن طريق الفرنسيين قد ظلت متطللة على الروح المصرية بطريقية حفقت منها نوعاً من "أنا حائرة" علاوة على طابع التباين الجذري للثقافة الغربية بالنسبة للمصريين، فإن طبيعة روابط المودة- الخاصة- والتي كانت قد تُسجّت بين بعض الفئات في

وعى كل فرد من فظاظة قيم الغزارة التي جلبـت أفكاراً وممارسات اتسمـتـ بـأنـها وفى نفس الوقت ساحرة وصادمة وغير قابلـةـ للـتمـثـيلـ. إذـ حينـماـ يـخـضعـ الجـهاـزـ النـفـسـىـ لـلـفـرـدـ لإـفـرـاطـ فىـ الإـثـارـاتـ التـىـ تـأتـىـ مـنـ الـخـارـجـ تـحدـثـ صـدـمةـ ،ـ تـتـحدـدـ درـجـتهاـ تـبعـاًـ لـكـيفـيـاتـ التـمـثـيلـ وـالـذـىـ تـحـقـقـهـ التـفـسـيـةـ.

يسـتمرـ هـذاـ الاستـلهـامـ فـيـ توـسيـعـ الـأـنـاـ مـنـ خـلـالـ "ـتمـثـيلـ". فـعـلىـ سـوـاهـ لـتـلـكـ الـاستـثـارـاتـ التـىـ تـنبـيـثـقـ مـنـ الـمحـيـطـ الـاجـتمـاعـىـ وـالـطـبـيـعـىـ وـالـتـىـ تكونـ بمـثـابةـ مـهـدـ لـلـفـرـانـيـزـ الـفـرـديـ وـالـتـىـ تـؤـثـرـ بـدورـهاـ عـلـىـ الـاسـتـثـارـاتـ الـاجـتمـاعـيـةـ مـنـ خـلـالـ الـفـكـرـ وـالـإـيمـاءـ وـالـأـداءـ،ـ وـتـأخذـ تـلـكـ الـعـمـلـيـاتـ فـيـ التـحلـيلـ التـفـسـيـ مـفـهـومـ "ـعـلـمـيـةـ الإـدـمـاجـ التـفـسـيـ". إنـ طـابـعـ التـبـاـينـ الـمـفـرـطـ لـلـثـقـافـةـ الـفـرـنـسـيـةـ التـىـ بـئـتـ فـيـ الـمـصـرـيـينـ فـيـ تـهـاـيـةـ

الحاداد تدريجياً لديهم كان ممكناً بفضل المجتمع المصري والفرنسيين أثناء الاحتلال تظل جوهرية لكي نفهم لماذا لم يسمع مع ذلك مرور الوقت بتمثلٍ جماعي للإسهام الفرنسي. هناك طابعان يمكن ذكرهما: الأول إلى جانب رد فعل الأغلبية بالرفض المعادى من قبل المصريين، إلا أنه كانت هناك عديد من روابط التعاطف الفضولي، والمفتون والذى ظل طى الكتمان - خاصة من في حالة ترقب إذ أن نواباً وقيمة الغزارة لم تتح لهم الفرصة لتفهم وتندمج . بداية من تلك اللحظة وقعت الثقافة المصرية فريسة لموقف حداد معقد يimbالاتها الإنسانية والثقافية مع غازيها الغربي الفرنسي. ولعل أثر الموقف ما زالت تميز العلاقات بين مصر والغرب حتى اليوم.. بصفة عامة قاد موقف عدم الاندماج النفسي هذا الذات الفردية أو الجماعية الحائرة إلى أن تطبق مانسميه في علم النفس التوحد بالمعتدى.

ويمثل هذا المصطلح وسيلة دفاعية نفسية عندما تتعرض الذات لخطر خارجي فتستخدمه لكي تحافظ على تمسكها العقل: فيتوحد الشخص المعتدى عليه بالشخص المعتدى إما بأن يعيid أخذ الاعتداء كما هو لحسابه وإما بالتقليد النفسي أو المعنى لشخصية المعتدى، وإما بتبني بعض رموز القدرة التي تميزه (٩). كانت مصر في نهاية القرن الثامن عشر تتطور فيها الأفكار بشكل خجول وناشئ، داخل هذا النموذج لم تستطع

الثاني: قُطعت هذه الروابط بعنف بعد هزيمة الحملة العسكرية إذ هلك ثلاثة الجيش الفرنسي، خاصة عند كرسى القديس يوسف المعبدان، ووجد الناجون منهم أنفسهم مجبرين على الاستسلام سريعاً للإنجليز. إجمالاً كان هناك بين أعوام ١٨٠١ و ١٧٩٨ علاقات شخصية قوية بين المصريين والفرنسيين، وهذه العلاقات التي استثمروا الطرفان لم تعرف أبداً نهاية عنيفة، إلا إنها قد توقفت في الوقت الذي لم تستطع فيه المشاعر والتمثلات من جانب الطرفين أن تُستدِّع بطريقة مناسبة. عاد الفرنسيون من الحملة ليعيidوا ارتباطهم بنزعة "الولع بمصر" Egyptomania في الغرب منذ قرنين على الأقل وذلك لكي يخفقوا من انفصاليهم المؤلم عن أرض الأهرامات وسكنها. مسألة أن يُقام

النزعه التقديمية والتي كانت في واقعها متطورة إلا أنها غير متكيفه مع الثقافة المحلية أن تكسب أرضًا جديدة. إذ أن مازم الفرنسيون من مهمة حضارية في مصر قد سدّ الطريق على المكتسبات والتحولات الآتية المحلية للمجتمع المصري الذي كان قد باشر التحديث. كانت هناك فكرة رائجة في الغرب ضمن "نزعه الولع بمصر" تقول إن مصر مشلولة تماماً في تطورها بسبب المماليك، وعلى الرغم أن الحملة كان من أهدافها الرئيسية قطع الطريق على إنجلترا ومستعمراتها الهندية، إلا أن الفرنسيين كانوا قد رفعوا شعارات أخرى تغطي الأهداف الرئيسية وذلك بادعائهم أن الحملة موجهة لفتح للأمة المصرية أن تولد من جديد لكن تجد بعضاً من الروعة التي تشهد بعظمتها الماضية وذلك بعد قهرهم للاستبداد والظلمانية فيها. وإذا كان المصريون قد اعتبروا أن الحملة الفرنسية قد تضمنت أثارها حادثة زانقة وشقاوة أيضاً زانقة فهذا يعود في قدر كبير منه إلى أن الفرنسيين والغرب - بصفة عامة - قد أنكروا عملية الحادثة الكامنة والتي كانت قد بدأت في القرن الثامن عشر بمصر إذ أن هذه العملية كانت قد قطع عليها الطريق من خلال إحالة قسرية إلى الماضي الفرعوني (ثم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يتقوى بفعل أن العدوان قد توک

المعتدى سالماً (وفي بعض الأحيان مقوياً) فالضحية تتطلع حينئذ لسلطتها. يبدو أيضاً أنه على المستوى الجمعي حادثة نفسية من ذلك النوع جرّت المصريين للاتصال بالفرنسيين فيما بين أعوام ١٧٩٨ و ١٨٠١ بفعل التوحد الفاشل بقيم الغازى. في إطار عملية التوحد تلك مرت عمليات التغيير (التغريب) من أوسع الأبواب، وساهمت في أن يطأ على المجتمع تغيرات كبيرة، بل وأحدثت طرقاً جديدة في الحياة واستعمالات وأنواع جديدة، وأدوات غير مسبوقة مما أدى إلى خلق حساسيات جديدة لدى الفنان، ولدى الملتقي، تتعكس على طريقة تعبير الفنان عن واقعه المعاش الذي أصبح يراه ويدركه بطريقة مخالفة لما عهده من قبيل، وهو في الغالب قد اكتسب تقنيات ومناهج ومواد لم يكن يعرفها، مما يجعله ينفذ عمله الفني وفي ذهنه متسع لأنكار ودراسات حديثة إلا أنه في نفس الوقت ما زال يمتلك تقنياته ومناهجه ومواده القديمة، ولهذا يبذل محاولات حثيثة لتكيف القديم مع الجديد، ليخرج ربما بتقنيات ومناهج ومواد هي نتيجة لهذا المزيج، أو ربما ينحاز بقدر أو يفترض في الصدمة الناشئة عن تلاقى الحضارة الغربية مع الشرق، ويقول كذلك الملتقي المتذوق، إذ يتغير أيضاً ذقه الفني، ومعاييره النقدية في طريقة تذوقه، ينفس النسبة التي تغيرت فيها وسائل حياته الجديدة.

هذه العملية صحية لاغبار عليها من الناحية العلمية، حيث أن التغيير (التغريب) الذي يطأ يظل محدوداً بالواقع المعاش، بل بالواقع الجغرافي والتاريخي للفنان وللمتذوق معاً، ولكن نوضع هذه الفكرة سنأخذ كنموذج تجربة المستشرقين الفرنسيين في الفن من تأثروا بمصر الفرعونية أو بمناخ الشرق بوجه عام، وظلوا أسيرى وسائلهم التعبيرية الغربية حتى وإن عبروا عن موضوعات خارج الأطر التي عرفوها.

ففي أحد المعارض التي نظمت في باريس حول موضوع "المستشرقون" لفت نظر الناقد محمد بن حمودة (١٠) في اللوحات المعروضة حرص أصحابها على محظوظات مفاسيل الانقطاع الذي يفترض في الصدمة الناشئة عن تلاقى الحضارة الغربية مع الشرق، وإن

الثابت أنه لن يصبح كالفنان الأوروبي في تطبيق ماهو غربي، كما أنه لن ينفذ أعماله الفنية بنفس الطريقة التي عهدما قبل انتقامه على الجديد. كذلك الملتقي المتذوق، إذ يتغير أيضاً ذقه الفني، ومعاييره النقدية في طريقة تذوقه، ينفس النسبة التي تغيرت فيها وسائل حياته الجديدة.

هذه العملية صحية لاغبار عليها من الناحية العلمية، حيث أن التغيير (التغريب) الذي يطأ يظل محدوداً بالواقع المعاش، بل بالواقع الجغرافي والتاريخي للفنان وللمتذوق معاً، ولكن نوضع هذه الفكرة سنأخذ كنموذج تجربة المستشرقين الفرنسيين في الفن من تأثروا بمصر الفرعونية أو بمناخ الشرق بوجه عام، وظلوا أسيرى وسائلهم التعبيرية الغربية حتى وإن عبروا عن موضوعات خارج الأطر التي عرفوها.

ففي أحد المعارض التي نظمت في باريس حول موضوع "المستشرقون" لفت نظر الناقد محمد بن حمودة (١٠) في اللوحات المعروضة حرص أصحابها على محظوظات مفاسيل الانقطاع الذي يفترض في الصدمة الناشئة عن تلاقى الحضارة الغربية مع الشرق، وإن

تقنياته ومناهجه ومواده القديمة، ولهذا يبذل محاولات حثيثة لتكيف القديم مع الجديد، ليخرج ربما بتقنيات ومناهج ومواد هي نتيجة لهذا المزيج، أو ربما ينحاز بقدر أو يآخر لأحد الطرفين، إلا أن

حتى وإن نجحت بعض اللوحات في تكريس فعلها البصري، فماواضح أنه لا صدمة هنا لك وأن حاصل الأمر هو تتبع رسامي اللوحات لمظاهر الفبرية في مختلف أضمنة الكائن والكونية، وذلك لا يفرض الافتتاح على مشهد التنوع اللامحدود، وإنما للتأكد عبر هذا الأسلوب من مشابهة الذات لذاتها عبر تلمس وتعين مبلغ اختلاف الآخر عنها. ويخلص إلى مشابهة المعرض برمته باستراتيجية متصلة هدفها الالتفاف على شتى أنواع الانقطاع لإحلال التجانس محله.

ويلاحظ أن من أظهر ملامح هذه الخطبة التي تهدف أولاً وأخيراً إلى اختزال الفبرية إلى مجرد مطية لا يراعي فيها إلا جانبها الإمتلاكي، نوع العلاقة التي تقيمها اللوحات مع الموضوع من حيث هو كذلك أو مع شيء من جهة أنه شيء، إذ كانت جميع اللوحات تشتهر في هاجس البحث الأجرائي والنظرى عن الصيغة المثلثى لوضع التطابق الذى يفترض أن تصبح الأشياء بمقتضاه مرآيا للذات ومواضعاً لكل الأفعال التى يتتوسطها تأمل هذه الذات فى بناء أقصى درجات الحميمية مع نفسها. وهذا السبب يرى بن حمودة أنه كان لابد للفيت الرسامين الاستشرافيين المشاركين فى المعرض من تغذية الحميمية التى

أنه من الطريق أن تستوقف عند ذاتٍ وتنطلي لآخر في تأكيد ذاتٍ اللوحات يبدو له أن رساميها توسلوا وكشف انسجامها مع نفسها كوحدة ازدواج الجنس البشري إلى ذكور وإناث حضارية متكاملة بتأكيدها على لبلورة لعبة المعنى وترابط ذاتٍ في سياقها بين شهوة جامحة لتمثل الأشياء وتملكها أهلًا في القبض على الحياة وسرها وبين تقرّز بالغ من رواسم تلك الحياة وتغور من رغبة لا سبيل إلى تحقيقها دون أن تكتشف ذاتٍ حيال ذاتها كآخر.

ويفسر ناقدنا ظاهرة ركون جمجمة الرسامين المشاركين في المعرض إلى أسلوب الخداع البصري *le trompe l'oeil* بأنه ليس استثنائهما لإيمانهم بالطبيعة السردية للعالم والأشياء، وهو ما يساهم في تعليل جوهر جميعهم من كل صنوف الانقطاع ومن شتى مظاهر ومناسبات الاستئناف لما في ذلك من علامات على هشاشة مبدأ المألوفية وخاصة ما تعلق بمبدأ الهوية. تستخلص من تلك المعالجة المبتأنية لتلك الأعمال الغريبة التي عالجت موضوعات شرقية إن الافتتاح على تجربة الآخر والولع بانعماط حياته المختلفة، والاهتمام بالتغيير الفنى عنه لم يغير شيئاً فى الفن، فما يصدق فى الثقافة لا يمكن هذه الأعمال إلا من حيث المشكل سنبه ببساطة على المجال الفنى، إذ أن والمظهر فقط، بينما الفلسفية المعرفية التى انطلقت منها هذه الأعمال كما هي، عن كيف تأثر وانفعل، وإذا أصبحت القضية مطروحة أمامه على النحو السابق، فلن يكون مبدعاً، ولا فناناً، بل

</div



مراجع سابق

- (٥) ١٩٩٤ le petit larousse- paris-
- (٦) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون ، دار إحياء التراث العربي بيروت، ط٤، بدون تاريخ، ص ٢٤٧
- (٧) المرجع السابق، ص ٠٠٠
- (٨) المرجع السابق من ٤١
- (٩) انظر د. مجدى عبد الحافظ، الوعى السياسى فى مصر منذ عام الحجة وحتى ١٨٥٥، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، عدد خاص عن تاريخ مصر فى العصر العثمانى.
- (١٠) (B) (j) la planche pontalis vocabulaire de la psychanalyse. PUF.

١٩٦٣. علم P ١٩٦٧ (١١) محمد بن حموده، الرجل الذى

صار عينا، مجلة أدب ونقد، القاهرة. (٤) المعجم العربى الحديث (لاروس)

مجرد "ارتیزان" ينفذ بعقله ما يُطلب منه صنعة، بعيداً عن الوجдан والاحساس والمشاعر، وحاشا أن يكون الفنان المبدع كذلك.

الهامش

(١) ورقة بحث مقدمة إلى الندوة التي انعقدت على هامش بينالي القاهرة الدولى الخامس ١٩٩٤

(٢) المعجم العربى، لاروس، باريس، ١٩٧٢

(٣) انظر د. حسن حنفى، علم الاستغراب، القاهرة

١٩٦٣

التشكيل ومس من الشيطان الوجيم

فاطمة إسماعيل

مساً من عمل الشيطان الوجيم، وإنما هي مصطلحات فنية حقيقة أصبحت متداولة في الثلاثين عاماً تلبى حاجة الفكر الجديد في الفن العالمي.

مفهوم التحول وتحول التحول ومادام هناك غموض حول المनطوق اللفظي لموضوع الندوة ذاته أكثر من دلالته الباطنة فقد يكون من المفيد أن نتفق على ما نعنيه لفظياً بدأة حتى نجد سبيلاً للحوار.

حين نتحدث عن التحول فإننا نعني بذلك تحديد المفهوم من خلال ثلاثة عناصر: المكان، الزمان وعنصر الحدث. أما بالنسبة لعنصر المكان فنقصد به ما يتعلق بمنطقة الإحداثيات والتفاعلات أي مناطق الابتكار ذاتها

لم يفرغ النقاد التشكيليون في مصر بعد من الجدل حول قضية التراث والأصالة والمعاصرة - حين طرحت الندوة الدولية (١) كماً هائلاً من المصطلحات العالمية الآتية، دفعه واحدة - ولم تترافق ببنقادها من صدمة الوعي التي قد تسليمهم إلى حالة من الغيبة القصدية - على أن ما طرح من موضوعات حول «الطليعة» «ومابعد الطليعة» و«التحول» و«تحول التحول» و«الثابت» في الفن و«المتغير» و«الحي» و«الحركي»، وغيرها من المصطلحات التي ضمنتها الندوة لم تكن تلك المصطلحات نزهة استعراضية في قواميس اللغة العربية كما ظن البعض، ولا هي سحراً مبيناً أو كانت

وهي بالتأكيد مناطق «التمييز» وتنبأ بها كل من أوروبا وأمريكا في المرحلة الزمنية التي تعنيها، والعنصر الثاني «الزمان» ويعنى به اللحظة الزمنية الثابتة التي تفصل التحاقب الزمنى بين مرحلتين تاريخيتين حيث أنه لا يمكن أن يحدث الإبداع وتحول الإبداع في ذات اللحظة، وتبدأ فترة التحولات التي تعنىها في السينين، أما تحول التحول فتتبعه من السينين و حتى الآن.

أما العنصر الثالث وهو «الحدث» فيعنينا في رصد الحالة الإبداعية وتحليل سياقاتها الجديدة واختلافها عما استقرت عليه الحالة الأولى في الواقع الجماعي وما انتظمت عليه في نسق جمالي تعارف عليه الجميع وشكل منطقاً تقييمياً يمكن اعتباره نموذجاً للقياس، وتحول تلك الحالة الإبداعية إنما يشمل الخروج عن النسق الجمالي وعن المفهوم الفلسفى للفكرة الجمالية وأيضاً على المعيار، مع طرح البداول المفترضة.

هذا بالنسبة للتحول.. ثم تأتي مرحلة تحول التحول ويحدث فيها ما حدث بالنسبة للتحول الأول إلا أننا لأنفتش في هذا التحول الجديد عودة لحالة ما قبل التحول الأول وإنما لا تعتبرنا ذلك «إعادة للتحول».

وفي تعريف الناقد والفنان «أحمد

فما تلك التحولات الأولى التي حدثت في العالم؟

يرتبط هذا التحول بتيارات «الطبيعة» وما فرضته من متغيرات بين الفنان ومصادره، وبين الفنان والسوق، والفنان والجمهور، والفنان والمتاحف وقاعة العرض.

يقول الناقد اللبناني «أسعد عرابي»^(٢) في مداخلته: «.... إن التحول المقصود هو ذاته حالة ما بعد الحادثة بالنسبة لأوروبا» POST MODERNISM وهي تشير إلى مجريات ما بعد السينين.

«تحول التحول» فهو يطلق على ما بعد اللوحة أو التمثال إلى البديل «الموادىء» الطليعة والتي تشير إلى ممتاليات «البيئي» الجديد، ولأنه لا يستطيع أن ندعى السبعينيات «وهو هنا يختلف مع ما ذكره الفنان والناقد السورى عز الدين شموط»، حين وضع تعريفاً آخر عن التحول وارتباطه بحركة «الطليعة»: لهذا التحول منذ عام ١٩٦٧ حين عرض مارسيل دو شامب قارورته الشهيرة في

متحف الفن الحديث بباريس.

إن ما طرحته «الطليعة» من خلال هذا الحشد الأدقى لاتجاهات عديدة يتجاوز التنوع التعبيرى الذى نجده فيما طرحته ما بعد الحادثة إلى الاختلاف المفاهيمى للعملية الإبداعية ذاتها.

ولستنا هنا فى مقام تقييم التجربة

وإعلان موقفنا من هذا التحول أو ذلك ولكننا معنيين بالدرجة الأولى برصد مجريات هذه التحولات والتعرف على أنظمتها التى تشكلت سياقات العمليات الإبداعية إلى تلقفناها فى مجتمعنا تحت دعوى التأثر، والتأثير، والمتابعة والمواكبة للفن المعاصر.

قامت فلسفة التحول الأول كما ذكرنا من قبل على الثورة على المتحف وصالات العرض وتاجر اللوحات والسوق الفنى وقد تمثلت فى مجموعة من التيارات الفنية بعضها ظهر فى أواخر الخمسينيات والبعض الآخر مع بداية السبعينيات نذكر منها البوب

«تحول التحول» فهو يطلق على ما بعد اللوحة أو التمثال إلى البديل «الموادىء» الطليعة والتي تشير إلى ممتاليات «البيئي» الجديد، ولأنه لا يستطيع أن ندعى السبعينيات «وهو هنا يختلف مع ما ذكره الفنان والناقد السورى عز الدين شموط»، حين وضع تعريفاً آخر عن التحول وارتباطه بحركة «الطليعة»:

لقد أرادت حركة الطليعة إعادة النُّظم بمفهوم اللوحة والمواد الأدوات ليحل محلها مواد وتقنيات جديدة لاحدود لها، مما غير من الأساس الجوهرية للعمل الفنى الذى أحياناً لم يعد له وجود مادى ملموس، وانقطع عن كونه انطباعاً بصرياً منسجماً، يستجيب لاحتاجات اجتماعية وفكرية ووجدانية للإنسان».

إذن هل تعنى مرحلة «التحول» هذه «ما بعد الحادثة»، التى ذكرها الناقد أسعد عرابى أم تتجاوز ذلك إلى تيارات «الطليعة» جميعها؟

إن مصطلح «ما بعد الحادثة» قد ظهر في نيويورك فى السبعينيات ويعنى تغليب الصورة البصرية «الشكل» على «المضمون» أو محتوى العمل الفنى -

أما الطليعة فقد تعارضت مع اللوحة شكلاً وموضوعاً وانتخبت الموادية بدلاً وثارت على المتحف وصالات العرض وتاجر اللوحات.

تفترض هذه الأخيرة إذن حالة التحول هذه كنتيجة لتحريرك حالة الوعى الجماعى من اعتبار الفن هو

أرت (POP ART) وهو الفن الحدث ((HAPPENING)) والفن الجماهيري وقد ظهر في بريطانيا وأمريكا في أعمال كل من هاميلتون وبليك ببريطانيا وكذلك روشنبرج وليختنشتاين وأندي وارهول وجاسبر جونس بأمريكا في محاولة لمحاذاة الخطاب العامي عن طريق استخدام العلامات السيميحانية، المباشرة في تعاملهم اليومي مع السلع الاستهلاكية والنماذج الإعلانية إلى تحقق انتشاراً متماثلاً مع أذواق الجماهير عموماً (ART) ((CONCEPTUAL)) ويعنى الفن المفاهيمي والذي كان يثور على حتبية القيمة - في الشكل بالنسبة للعمل الفني وأعطى بديلاً لقيمة العمل من خلال فكرته الذهنية فقط وقد عبر كوثاوث-KO-((SUTH)) في عرضه للكرسى بجانب صورته الفوتografية عن بقاء قيمة العمل الفني خالصة في فكرته الذهنية بصرف النظر عن الصورة البصرية وكذلك تيار (ART POVERA) أو (LAND ART) أو في الأرض والفن البيني.

التحول الثاني وهو المعتمد في فترة الثمانينيات وظهور الترانز أثان جارد (TANS) ((AVANT GUARDA)) ما بعد الطبيعة، وبعد أن ثبتت تجربة الطبيعة فشلها في تحقيق الأهداف التي قامت من أجلها وهي رفضها للمتحف والسوق وتاجر اللوحات وصالات العرض والعودة للطبيعة بمودها البسيطة حيث نجد أن الفنان الألماني جوزيف بويز وهو أحد أهم فناني الطبيعة أقام في باريس في صيف ١٩٩٤ بمتحف مركز بومبيدو معرضًا لأعماله المقتناه لاثنين من جائعي اللوحات بسويسرا وألمانيا الأول ويدعى «سيزمان» والثاني هو «بيغ»!

وتقول إحصائية الناقد الفني الألماني «فيليب بونفارد» أن جوزيف بويز هو ثاني فنان في سوق تجارة الفن «ما يؤكد فشل فناني الطبيعة في تحقيق أهدافهم وخاصة أننا نرى المتاحف الأوروبية تمتلىء ب أعمالهم المقتناة.

لذلك جاء التحول الثاني والذي

((ENVIRONMENTAL)) والدارية (NEO DADISM) وفن الأداء الجديد (PERFORMANCE) وفن الحركي ((HAPPENING)) وهو الفن الجماهيري وقد ظهر في بريطانيا وأمريكا في أعمال كل من هاميلتون وبليك ببريطانيا وكذلك روشنبرج وليختنشتاين وأندي وارهول وجاسبر جونس بأمريكا في محاولة لمحاذاة الخطاب العامي عن طريق استخدام العلامات السيميحانية، المباشرة في تعاملهم اليومي مع السلع الاستهلاكية والنماذج الإعلانية إلى تتحقق انتشاراً متماثلاً مع أذواق الجماهير عموماً (ART) ((CONCEPTUAL)) ويعنى الفن المفاهيمي والذي كان يثور على حتبية القيمة - في الشكل بالنسبة للعمل الفني وأعطى بدilaً لقيمة العمل من خلال فكرته الذهنية فقط وقد عبر كوثاوث-KO-((SUTH)) في عرضه للكرسى بجانب صورته الفوتografية عن بقاء قيمة العمل الفني خالصة في فكرته الذهنية بصرف النظر عن الصورة البصرية وكذلك تيار (ART POVERA) أو (LAND ART) أو في الأرض والفن البيني.

بشرت له جماعة «الحامد والسطح» في أواخر الستينيات في محاولة لإرساء القيم الجمالية لللوحة مرة أخرى بعد أن تم تدميرها بأعمال فنانى الطليعة، فى الثمانينيات حين ظهرت مجموعة فنانى ما بعد الطليعة بالمانيا وسويسرا من خلال لوحات چورج بازيلتز وكيفير وسوزانا روثنبرج وغيرهم وكذلك فى إيطاليا كبيا وميموبلادينو وغيرهم.

وقد أطلق هذا المصطلح الناقد الإيطالي بونيتاويلا(٤) شارحا فلسفه هؤلاء الفنانين والتى قامت على رفض جوهر الجمالية المستقرة واتجهوا إلى فن المجتمع الذى يشترك الكافة فى قراءاته وأعادوا مرة أخرى منطق اللوحة ذات البعدين.

ممارسة التاريخ بأجاله الطويلة لتصفية الحاضر فى فترات قصيرة المدى. ولقد فقدت السياسة بذلك عناصرها المثيرة فالأنظمة السياسية «الشيوعية والرأسمالية» ساهمت كل بمقدار فى هذا التحول إذ أن شراسة واقع الشيوعية المجردة بالمقارنة إلى خريطة الاختلافات الفردية وإلى شدة القوانين الصارمة لأسواق الرأسمالية للخدمات الشخصية الضرورية ذات الأولية هو أمر غير مناسب للحركة الإنسانية فى النطاق الاجتماعى والتى لا ينفصل فيها النشاط الإبداعى عن الواجب الملزم.

أدى هذا إلى فقدان المصداقية للسياسيين الذين تمرسوا على حل كل المشاكل بطريقية تدعى إلى السخط فى المستويات الاقتصادية، كما أكدوا فى ذات الوقت على النواحي الاستهلاكية والتى حولها المستوى الاقتصادي إلى عامل متميز يمتلك كل مُثل الحرية والعدالة وتحولت السياسة إلى كونها مجالات للمعيشة تتصارع فيه المؤسسات.

ويضاف بعد آخر للتطور التكنولوجى فى نظرية السياسة والاقتصاد وهو (الاعتماد المتباين) القائم على التأثيرات التبادلية التى لا مكان للجمود ولا الثبات فيها وإنما هناك مكان لنوعية الحركات المتكاملة

الأنظمة السياسية والثقافية للتحولات

ويرجع بونيتاويلا هذه التحولات فى الفن لنظرية «الأنظمة» أنظمة السياسة والثقافة والإعلان، - والتى يحدثنَا عنها فى هذا المقال باعتبارها نسيج السياسى الذى يولد فيه الإبداع - فهو يرى أن انهيار الأنظمة الكبرى أدى إلى تعديل حتمى وتقييد لمعنى نظرة السياسات، محاولاً إياها من بعد يبرر موضوعيته إلى مشروع ذى أبعاد فى

لذا فإنه عندما كان الجديد يتدير أمره ويعنون توغلا في الثقافات المحلية اكتسحت الاتجاهات الدولية التي حولت الاتجاه إلى تكاثر ثقافي».

وتتفق كاتبة هذا المقال - في مداخلتها في نفس الندوة مع هذه المقوله للناقد أوليفا حيث تعرضت لظاهرة «التكاثر» الثقافي الفجائي من الفن في صورة تجاور الاتجاهات التي تدفقت في الثلاث حقب الأخيرة في مصر والتي لاتنتظم في نسق تاريخي يعتمد على نموذج التطور والتعاقب الزمني كما هو شأن تلك الاتجاهات في مصادرها. ومن هنا تتمثل حقيقة أن

شروع تلك الاتجاهات في منطقتنا فقدت أهم سماتين وهما تجذرها في الواقع الحضاري المباشر، كاستجابة لتطور داخلي خاص بالسوق أو المتحف أو جامع اللوحات، كما فقدت في ذات الوقت عنصر التعاقب في خط زمني مستقيم وتدفقت في واقعنا دفعة واحدة، ومن ثم تحولت من تيارات واتجاهات تعتمد على مركبات فلسفية متکاملة إلى اختراقات فردية ونزاعات محدودة الآخر، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب الواقع الفنى المعاصر بمصر وتوجيه إبداعاته بلا منطق داخلى ولا موقف ذاتى مسبق.

١- الندوة الدولية التينظمها

مع بعضها البعض وعلى الرغم من إيجابية هذه النظرية، إلا أنها قد خلقت مشاكل جديدة في إزالة نقاط أساسية في السياسات من الغرب إلى الشرق ومن الشمال إلى الجنوب ومن الدول الغنية إلى الدول الفقيرة وهو ما يعني هنا في منطقتنا، فإذا ما كانت تبرير الفجوة التكنولوجية في الدول الشيوعية بداعي أيديولوجية فإنه في دول العالم الثالث والرابع والخامس يواجه باندماج وتوحد ديني يرد بصورته السلبية على مختلف ثقافات العالم الغربي.

أدى هذا التغير السياسي إلى تغيير النظام الثقافي وهو ما يهمنا في الأمر إذ أنه أحد متطلبات الأنظمة المتغيرة يقول بونيتواوليغا في نظرية الأنظمة والفن:

«وفي مجال الفن فإن النظام الدورى يتوجه إلى أن يجلب جمهور الفنانين نحو قنوات المعلومات التى تسير فى ترتيب أبجدي بسرعة حتى الموضوعات الإبداعية فى الدول الى مازالت فى مرحلة التطور وفي نفس الوقت تصلها المعلومات بصورة جيدة من خلال الصحافة والتليفزيون والنتيجة هي انتقال نماذج القواعد الغربية التى تغيرت بوجود تكنولوجيا غير متأثرة بالتكاثر الذى يحدد التجانس نحو الاختلافات الخارجية،



- ٣- مواليد دمشق ١٩٤١ دكتوراه في
علم الجمال من السوربون - باريس.
- ٤- أكيلى بونيتوزوليفا مواليد
إيطاليا ١٩٢٩ - كون مجموعة ٦٢، شارك
في عديد من الندوات في جميع أنحاء
العالم، قوميسير بنادى فينيسيما دورة
١٩٩٢ - شارك في الندوة الدولية بمصر
مصطلح «تحول وتحول التحول» ببحث تحت عنوان «نظريية الأنظمة
والفن».
- المركز القومى للفنون التشكيلية فى
الفترة من ١٧ - ٢٠ ديسمبر ١٩٩٤
موازية لبيتى القاهره الدولى
الخامس، وكان يرأسها الفنان والناقد
أحمد فؤاد سليم وكانت تدور حول
«التحول» فى الثلاثين عاماً الأخيرة..
فى الفن العالمى.
- ٢- رئيس الندوة الدولية وواضع
كتاب «تحول وتحول التحول»

البنات والكتابة

(قراءة في ثلاثة مجموعات قصصية جديدة)

مَيْ التلمساني

للثقافة في سلسلة «الكتاب الأول» مجموعة «حدث سراً» لأمينة زيدان، التي حازت قصتها (التي تحمل نفس عنوان المجموعة) على الجائزة الأولى منافقة في مسابقة القصة القصيرة التي أقامتها «أخبار الأدب» العام الماضي.

جمل اعتراضية - نورا أمين:

قد يرى القارئ في ذاتية عدد كبير من قصص نورا أمين (تسعة بضمير المتكلم وخمسة بضمير الغائب) بحثاً دوبياً عن حقيقة الشعور وكيفية الإدراك وملامع النفس المختلفة في

ثلاث كاتبات أصدرن مؤخراً مجموعتهن القصصية الأولى عن ثلاثة دور نشر مختلفة، حاول في قراءتنا السريعة لهن أن ننتبه لملامع وخصائص الكتابة (الجديدة؟) لدى كل منهن بوصفهن نموذجاً لما يكتبه جيل التسعينيات ومدخلاً لكتاب المرأة عن ذاتها ومحبطها المكانى والطبقى والوجودانى: عن مكتبة الأنجلو المصرية صدرت «جمل اعتراضية»، لنورا أمين، بينما أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب المجموعة الأولى لميرال الطحاوى في سلسلة «قصص» عربية، بعنوان «ريم البرادى المستحبلة»، كما أصدر المجلس الأعلى

الجسد المعمتم الذى يستخدم بوصفه وسيلة لإدراك العالم. وقد يرى القارئ فى ملامح كتابة الجسد عند نورا أمين شيئاً من «المباشرة»، ويحاول البحث فى رابطة ما تربط بين الذات الكاتبة والذات المكتوبة باعتبار الشخصية جزءاً لا يتجزأ من كيان الكاتب نفسه. ونرى أن فى ذلك خلطاً كبيراً يحاول النقد الجاد أن يتخطاه بحثاً فى بناء النص وألياته بغض النظر عن هوية وكينونة الذات الكاتبة.

وعلى الرغم من أن حميمير الأن المستخدم فى الحكى لا يشير تقريراً إلى جنس الذات الفاعلة إلا أن أحاسيس التلامس والتانس والتكاشف التى تستشعرها فى قصص كثيرة (ومنها أمطار موسمية على سبيل المثال) تحيلنا إلى علاقة مثالية أنتوية يصبح بفضلها الجسد أكثر تحققًا بل وأكثر تحرراً فى إدراكه لحدوده وإمكاناته وطموحاته، حيث تقول الشخصية: «ولأول مرة ذقت معنى الاحتواء... معنى اللذة المشتركة والمتبادل يتحقق... معنى أن تكون خبيراً بالآخر خبرتك بذاتك وتطمئن إلى سعادة صافية دون قلق أو افتلال». (أمطار موسمية، ٥٠.)

وفي رحلة إدراك الجسد للعالم وخبرته بلا محدودية هذا العالم تتحقق فى قصص نورا أمين عملية الانفصال عن الآخر المذكر والتوحد بالآخر

المؤنث فى شتى صوره وأحواله: الاخت، الأم، الصديقة، الابنة إلخ. نرى فى «هامشأخير» التي ربما تكون أفضل قصص المجموعة وأكثرها «تحققاً»، أيضاً، من حيث وعيها بإمكانات اللغة السينمائية، نرى أن انتفاء ونفي وجود الآخر المذكر يلعب دوراً فى تحقق الوجود الأنثوى ولو للحظة، فى صورته المكتملة، التي سرعان ما يتم إحباطها لصالح الآخر المذكر: «الآن أصبح أنا نفسي لحظة تتعنى أن تلتقي باللحظة المجاورة لها (...). أتوق للقائنا الوجودى.. الكوتى... لقاء نولد فيه لأول مرة من جديد... دون صفات أو أدوار». (هامشأخير- ٨٥)

يتاكيد نفي المذكر/ الذكورة فى المجموعة من خلال نماذج مختلفة للزوج حيث ثبتت فكرة فشل مؤسسة الزواج سواء كان للزوج سطوة ووجود فعلى أو كان الزوج مجنياً عليه (قبلاً الوداع، امرأة تمقت اسمها) حيث تصبيع مؤسسة الزواج فى أفضل حالاتها مجرد «حالة من التعايش السلمي»، وفي معظم حالاتها مصدرأ للتوتر والإحباط والكبت الجنسي والانفصال والوحدة. ومع سيادة موضوع الجسد/ التابع فى مقابل الجسد المتحقق يظل إدراك الشخصية للعالم إدراكاً بكرأً فيه من براءة الطفولة وخياالتها الجامحة واكتشافاتها الأولى قدر من الطهر أو

ويم البوارى المستحبة

يتميز عالم ميرال الطحاوى فى معظم قصص المجموعة بما تعززه القرية من حواشٍ وأهازيج وملامح وموروثات شعبية وخيانات جامحة وملامح مكانية موغلة فى الواقع وشخصيات تقليدية موغلة فى عمق الحياة اليومية. وتتكad تكون الذات المتكلمة هي حامل السرد الأوحد والمسئول عن سلطة الحكى فى غالبية القصص (سبعة بضمير المتكلم وثلاثة بضمير الغائب) حتى في النصوص التي تستثمر ضمير الغائب، حيث تظهر الذات المتكلمة في موضع عدة (عادة عند نهاية القص) لترتؤك: «أنا وحدى وأبى...» (دومات الطين والعشب - ١٤)، أو «أنا الوحيدة التي أجزو...» (العصفورة - ٢١) إلخ. هذا بالإضافة إلى استخدام تقاليد الحكى الشفاهى الذى يميز عالم القرية. هكذا يكشف الرواوى دائمًا عن ذاته في موضع ما من مواضع بعينه عاشه الرواوى أو رأءى العين. تلاحظ في عدد من قصص ميرال الطحاوى حضور تقنية «التلصص» كوسيلة من وسائل اللوج إلى عالم الشخصية والتعرف على خبائياها... كان عوض في دومات الطين والعشب «يتلصص» على باحة الدار المجاورة لنرى بعيته الجميلة وصفة موضوع

الرغبة في التطهير من المعرفة المسبقة بحثًا عن مصدر المعرفة الأولى. ولاعجب إذن أن نجد عدداً من الشخصيات الطفولة تتتصدر صفحات المجموعة ولا أن تطفى في بعض الأحيان لغة الأطفال القرية من العامية على السرد وعلى لغة الكاتبة نفسها، في وحدها، تتذكر شخصية الزوجة رمزاً من رموز التوحد مع الآخر المؤنث في صورته الطفولة، فيقول الرواوى: «ولا تتوالى على ذهنها سوى صورة رقيقة لصديقة صغيرة يديها صغيره وعينيها الصغيرة (...) تفتش عن الطفلة الصديقة وتتمنى أن تلد طفلة تشبهها» (جمل اعتراضية - ٧٨)

فابداً أردنا أن نستكشف الخليفة الاجتماعية التي ترتسם عليها ملامح القص في «جمل اعتراضية» لوجودنا أنها محددة مكانياً بأخياء العاصمة الراقية، وطبقياً ببورجوازية أهل المدن الكبيرة التي تتجاوز مع وتحتك بفنان آخرى من المجتمع (مثل الباب في امرأة تunct اسمها). تتنطلق الكاتبة إذن من معرفتها بالعالم المحيط وبالطبيقة التي تنتهي إليها وبالفنانات المختلفة التي تحنك بها في حياتها اليومية وهو المنطلق نفسه الذي يميز كتابة وعالم ميرال الطحاوى في مجموعتها الأولى.



حمد الله
من صدره الشفاعة
جذعي ————— تتمدد
عمرتك في جسمي
أو عمرة قمي في جنة علاد

فم

الذهب». وينقطع الاتصال بين زهرة الحسناً ويونس فارس الفرسان حين يتدخل مازن بخيانته ليبيع الديار للإنجلiz ويقتل يونس ويلوح بدنانيره لحلم زهرة بهجة الصحراء.

وفي أحياناً كثيرة أخرى ينقطع اتصال القارئ بالنص نفسه نتيجة لظهور واختفاء الشخصيات بشكل مفاجئ، يثير الارتباك، خاصة مع استخدام ضمير الغائب الذي يحيل إلى شخصيات مختلفة. في «موسم صيد الغزلان» تظهر شخصية نسانية جديدة لتدخل مدار الحكى في اللحظة التي تفقد فيها الرواية أثر شخص آخر أفت وجهه في القطار، فيثير ظهورها واختفاء الآخر ارتباكاً في التلقي لا يوازيه سوى ارتباك الشخصية ذاتها في مازقها الوجودي.

هكذا يتم إجهاض كل محاولة للتواصل بين الشخصيات من خلال رؤية الكاتبة الواقعية لأليات الاتصال في المجتمعات المطحونة التي تواجه بشجاعة (وبالأغانيات أيضاً أحياناً) إحباطاتها اليومية وأحلامها المنهارة وعلاقاتها المهزومة، فلا يقام عرس في قصص ميرال الطحاوى إلا لينهار ولا يتحقق حلم إلا ليتم واده في الحال. وكان الخل الجوهري في علاقات التواصل هو التناقض الصارخ بين الواقع الملموس وحلم التغيير

حلمه وملهمة خاليه الجامع، بينما تختفي الرواية خلف ثقوب النافذة كـ«تتلمسن» على الجدة العجوزة وزوجها المطرز بالتجاعيد الكثيفة...» (العصفورة - ٢٧). وتقول الرواية في «ست الحسن» مستخدمة ضمير المخاطب: «المكان الوحيد الذى تراني منه ثقب الباب المواجه لماكينة الخياطة»، إلخ. قد يعوض هذا التلمسن جزءاً من الإحساس بالفشل الذى تواجهه الشخصية في محاولاتها الدعوبة للاتصال بالأخر: فوصفة لاترى حب عوض لها، كما أن الجدة لا تسمع لأحد بالولوچ إلى عالمها إلا نادراً بينما يحول الحياء والخوف دون اتصال الفتاة بمن تحب لأن أخو صديقتها... ويبطل الاتصال بالأخر مبتوراً.

ناقضاً، مجاهضاً، فمعظم شخصوص ريم البرارى المستحيلة تعانى إحباطاً نفسياً مما يقتل براءتها وتحولها فى بعض الأحيان إلى مسخ مشوه لأنملك إلا أن تتعاطف مع مأساويته. فى «المناهة»، تندفع صورة الاخ مقتحة عالم الرواية (كما يحدث فى «ريم البرارى المستحيلة») لتشهر سيف قسوتها فى وجه الشخصية المستسلمة لقدرية أسطورية تميز الشخصية الأنثوية المستكينة المستتابة. بينما يستعمل مقاومة الطفلة الذكية لإغراءات زميلتها التى «تملك نجوم

المستحبيل. وفي تعقيد هذا العالم الحسيق رغم فساحته، تتدخل مستويات والشعور بالللاجدوى فى معظم قصصى الحكى فى الفقرة الواحدة فيشعر المجموعة وكانتا بمصد اعتراف حر من الذات الكاتبة بعثثية التواصل لفك شفارة النص مع تداخل الأحداث واستحالته فى مجتمع فسيح متراهمى والضمائر والإحالات النفسية المختلفة.

هكذا ينقسم المكان أو الفضاء القصصى إلى قسمين متوازيين: الخارج الفسيق. الفراغ المتراحم، سفع الجبل أو شاطئ القناة من ناحية والداخل الضيق الذى يسمع بتقويق الشخصيات وانغماسها فى ذاتها وتلذذها بوحدها. وكثيراً ما يحدث المرور من الخارج الفسيق القائم إلى الداخل الأكثر قتامة بحميميته وشرنقته حول شخصيات الحكايات (الموت بحراً، آخر شتاء حزين). ولاعجب أن تسود القتمانة كل شيء فى مدينة ساحلية تعانى فى كافة قصص المجموعة من بروبة الشتاء وصقيع الجو الرمادى، حيث تدور الأحداث دائمأ «ذات شتاء» نعرف إن شتاء قارص البرودة لا يفت الناس أثناءه من التدبر والاحتماء بملابسهم وغلق الأزار والتخفى خلف البناءيات ومحاولة درء الروائح العطنية المنبعثة من القوارب السياحية عند الكورنيش إلخ.

وفي الإطار الزمكاني المعتم هذا، تتكشف لنا كتابة ملفرزة، تفلت أبداً من

الضيق رغم فساحته، تتدخل مستويات الحكى فى الفقرة الواحدة فيشعر القارئ بأن عليه أن يبذل جهداً مضاعفاً لفك شفارة النص مع تداخل الأحداث والضمائر والإحالات النفسية المختلفة.

وتقترب مأساوية هذا العالم، وميلودراميته الفجة أحياناً، من واقع القرية وأهلها حتى تكاد تختلط بحياة الناس اليومية لتصبح السمة المميزة لهم وكأنهم خلقوا ليعيشوا قدرهم المأساوي فى استسلام غريب وفي قنوط أغرب من الحياة.

حدث سراً

من القرية تنتقل إلى المدينة، إلى السويس، حيث تدور أحداث المجموعة الثالثة، «حدث سراً» لأمينة زيدان. هنا نتعرف على ملامح المدينة بشوارعها وبنياتها الخشبية ومبانيها وجبالها التى تلقى بظلالها على الشخصيات وعلى إحساسهم بذاتهم وبالحياة.

في المدينة، لأنجد عناصر الموروث الشعبي التى نجدها بغزاره فى «ريم البرارى» (اللغنات، الحكايات الشعبية، العفاريت، القطار المكتظ إلخ) وإنما يفاجئنا احساس بانعدام الوزن، بالوحشة والخوف والوحدة والانسحاق فى الفضاءات الشاسعة. تفاجئنا

فيصبح جبل عتاقة الغارق في ضبابيته الحميمية رمزاً للرجل الساكن القابع بعجزه إلى جوار الرواية في سيارة انحرفت عن الطريق لتتبع هي أيضاً في الظلمة. كما نجد للغرفة في علاقاتها بالدكتور توفيق في قصة «تعصى أثر ميت» نفس الدور تقريباً وإن كانت تنتفتح على عوالم أخرى أسطورية أو فرعونية أو غيرها ممثلة في خطاب الشخصية وفي بعض عناصر الديكور مثل الخريطة المعلقة على الحائط.

وقد يفسح المكان موضعأً لقادم أخرى غير أقدام الشخصية الرئيسية لكنه يظل أبداً مقلقاً على الوحدة متفرداً في خصوصيته، يحتوي الشخصية ليزيدها تقوقاً وانفصالاً: «لماذا لا استطيع أن أرفع عيني عن هذا الشق؟ إنه يجذبني إليه، أغوص فيه، أحبت بحوافه الخشنة، أتمدد بداخله، من السقف وحتى حافة الفراش، ثم تطبق على خشونة شقيبه...» (الذى لم يأت بعد-١٢) فلابعد عن المكان شقاً في جدار لكنه كاف لكى تتوقع فيه الرواية كما يحدث لشخصوم المجموعة حين يركضون إلى داخل غرفهم، إلى داخل أنفسهم احتماءً من الآخر الذى سرعان ما يصيبه اليأس: «قررت أن أتركه يجرع وحدة أيامه وحده، لوحده التي أرادها...» (تعصى أثر ميت-٤٥). هكذا تصب قدرية الوحدة والانفصال

أسر التتابع الزمني وتنتهى أبداً عن تفاصيل المحكى المعتادة وتسلسل الحدث المتوقع. وتستخدم الكاتبة تقطيعاً خاصاً تؤكده أحياناً الفوائل بين المقاطع وأحياناً أخرى الترقيم واستخدام ضمائر مغایرة جنساً ونوعاً للضمائر السابقة عليها والعودة إلى الوراء حيث يتغير زمان الحدث المحكى وتتغير الشخصوم المحكى عنها، إلخ. وتتأكد هذه الكتابة الملغزة أيضاً حين تفضي الشخصيات بمكونن نفسها في لا استمراريتها وتنقطعه المعهودين وتشير أحياناً إلى شكلها في أن ماحدث قد حدث بالفعل: «حين تشرنقت في فراشتى بدأت أرتتاب في أننى كنت معه حقاً، فى ذلك اليوم أو فى أى يوم آخر». (تعصى أثر ميت-٤٣). وتتكاثر مثل هذه الصيغة المرتيبة فى الواقع وفى أثناء القصص حتى ترتتاب فى مصداقية وواقعية ما يحدث وكانت بازاء حلم ما لن يلبث أن ينتهي، أو فلننقل بازاء كابوس مستديم نصسو منه لنعود إليه فى تأرجحنا الدائم بين الوهم والحقيقة، وبين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية.

ونلاحظ أن المكان يشقى بوجوده على الشخصية الوحيدة المستوحشة وقد يمتزج بها فيصيران معاً متكلماً للبيأس والعذاب: حين تتداعى الأفكار والذكريات فى «جبال الحزن» مثلًا



في «حدث سراً»، لأمينة زيدان في عالم مستقبل الكتابة «النسوية»، بمزيد من المدينة المتباينة الداتية رغم كل شئ الإبداع والقدرة على فك رموز الواقع . ويظل الآخر لغزاً محيراً ليداتيه سوى بدلاً من اثقاله بالرموز . لغز الكتابة ذاتها، والتي ربما تعد في

"بيضة النعامة": تحرير الروح بالجسد

ماجد يوسف

للمؤلف رؤوف مسعد قبل روایته الفذة "بيضة النعامة" .. وتبعد "بيضة النعامة" وكانتها "بيضة الديك" بالنسبة لصاحبها لم تكن إلا استغراق حياة حياته "كتابة" .. أو استغراق حياته الرواية (موضوعا) كما يبدو جليا من قراءة العمل.

لم أقرأ شيئاً من قبل لهذا الكاتب يصادفني ولم أقرأه بطبعه الحال، وإن كان وجوده لاينفي - بل يؤكد - أن هذا العمل الروائي الأخير (أقصد الأول) هو بمثابة (بيضة الديك) بالنسبة لصاحبها بمعنى أنه عمله الأساسي والفريد ، وربما الوحيد (حتى الآن على الأقل)! ورؤوف مسعد في ذلك يشابه الكثيرين في تاريخ الأدب العربية والأجنبية الذين أخذوا قيمتهم وتالوا شهرتهم من عمل واحد وحيد كان جماعاً لتجربتهم، وخلاصة لخبراتهم وبملورة لحياتهم وتكتيفاً لما يمثله وجودهم كله، أو لمعنى هذا الوجود .. في نص.. أو في نوع معين من الكتابة.. اختار المؤلف هنا - أن يسميه "رواية" .. وأفضل أن

ومع أنه يشير في ثنايا روایته إلى كتاب سابق آخر عن المسد العالى أجزه بالاشتراك مع صنع الله إبراهيم وكمال القفلش فى السينيپات.. إلا أننا نفهم أنه لم يكن كتاباً إبداعياً أو روائياً.. وأنه ربما كان نوعاً من الكتابة التسجيلية عن مرحلة وحلم ورجال.. وهو كتاب لم

كتابته سنوات طويلة من عمر كاتبه
باعترافه هو نفسه.. احتشدت له عبر
هذه السنوات الطوال العديد من
لحظات (النوايا الكتابية) التي كانت
تقطع شوطاً طويلاً أو قصيراً قبل أن
تتوقف، لتعود المحاولة بعد حين
يطول أو يقصر .. وأظن أن هذه (النوايا
الكتابية) كانت تتنطلق في كل مرة من
أفق كتابي مغاير.. فالاحتشار والتهيؤ
لكتابية (يوميات) مثلًا.. يختلف عن
احتشد وتهيؤ لكتابية (مذكرات) ..
فيبيتها تلاحق الأولى الأحداث اليومية
المباشرة في طراجتها وسخونتها
وصحيانها، تغول الثانية على الذاكرة
لحد كبير التي أصبحت هناك مسافة ما
بينها وبين الحدث.. وهما معاً..
يختلفان عن تهيؤ مغاير يمتهن
 بشهوة القص ورغبة الحكى .. بل
 أتصور إذا مددنا الخط على استقامته
 أن كل حالة من هذه الحالات الكتابية،
 أو المتنطلقات الكتابية تستدعي لغة
 مختلفة، و نقاط ارتباك متغيرة،
 ومنطقاً سرياً مختلفاً .. وبالضرورة
 حضوراً مباينا في كل مرة أو في كل
 حالة لإحداثيات الزمان / المكان .. وطبعاً
 ليس هناك مشكلة على الإطلاق في
 تراويخ النص الروائي بين العديد من
 الأشكال وأنواع الكتابية.. بل إن هذه
 الخصيصة أصبحت سمة من سمات
 الكتابة الروائية الحديثة والمعاصرة..

أسميه (نصا) فحسب .. لأنه مليء
 بالأشكال الكتابية المتعددة.. من
 الخواطر .. والمذكرات .. واليوميات ..
 والتعليقات السياسية.. والتحليلات
 الاجتماعية .. والاشارات التاريخية ..
 إلخ، بالإضافة - طبعاً وأساساً - إلى
 تقنيات الرواية التقليدية من السرد ،
 والحكى، والوصف ، وتحليل
 الشخصيات ، والحضور الواضح للمكان ، والوعي
 والتحديد الدقيق للزمان ، والمعنى
 الصاحي جداً بالحدث المتنامي ،
 والمتساعد ، والمتتطور .. زمنياً ..
 ومنطقياً.. إلخ.

هل أوشك أن أقول أنتنا - جوهرياً -
 بآراء عمل تقليدي جداً من ناحية
 الشكل؟.. ولكن كيف يتتسق قوله
 بالتقليدية مع الماحي إلى أنه ربما
 انتهى إلى شكل من أشكال الكتابة عبر
 النوعية - كما يسميه إدوار الخراط -
 تلك التي تخترق المفاهيم النوعي
 للجنس الأدبي المستقر لتضم في
 إهابها العديد من خصائص وسمات
 الأنواع الأدبية والكتابية الأخرى ..
 خصوصاً مع تسليمي الآتف بأن العمل
 مليء فعلاً بالأشكال الكتابية المتعددة ..
 إلخ؟!

وهنا أصل إلى معضلة هذا العمل
 البنائية كما انعكست في حسن
 وذائقتي أثناء عملية القراءة ..
 أظن أن هذا العمل الذي استغرقت

لتعطى هذه الحيلة (المكشوفة) في
النهاية مذاقاً حدايثاً ما.. متربتاً على
تدخل الأزمنة.. والتقاطع الثلاثي
للأحداث في مفارق النص بين الماضي
والحاضر والمستقبل.

وهنا مازق الكتاب في الحقيقة - من وجهة نظرى على الأقل - فلقد ظل هناك حس مؤكّد وضاغط طول الوقت (بالعمد الميكانيكي) لهذا النهج، و(الاصطناع) البنائى المتاجاور المرصوص لوحدات الكتابة برغم ما تحتويه كل وحدة بذاتها من شحنات إيداعية عالية وشديدة الدفع والتأثير.

وأتصور أن هذا المأزق نبع من أن
هذا الحل التقنى (النهائى) (المعمول)
لم يكن مطروحا من البداية فى وعى
المؤلف الذى أنجز وحداته الكتابية
الأساسية خالى الذهنى تماما من حل

ك هذا قد يجمع بينهما في النهاية..
وبيرغم ذلك.. فأنما لا أدين هذا النهج
نفسه في حد ذاته، وإنما فقط أدين ما
شعرت به.. من أنه لم (يطبع) جيداً..
وظل في نتيجته النهائية - على الأقل
في أجزاء كثيرة منه - نيناً .. فجاً .. لم
ينضج بالقدر الكافي .. ولم ي成熟 تلك
الوحدات الكتابية في إطار كلية بنائية
شاملة وواحدة ومتضامنة على المستوى
التقني والمعماري.. ولذلك ضلت العلاقة
بين الوحدات الكتابية الأساسية للمنص
أقرب إلى حاصل الجمـ بما يعنيه ذلك

ضجراً وملأ من الشكل التقليدي الذي استنفدت نفسه مرات ومرات..

ولكن على أن يسرى هذا القصد
البنائي أو هذا النوع المعماري سريانا
خلفاً وطبيعاً في نسيم النص.. حتى

لتوشك صنعته أن تختفي في سلاسة
جريانه، وعمارتة لا تبين في رهافة
وحساسية نسجه. والأهم أن يدخل
الكاتب لعمله - إبتداء - بهذه الفكرة أو

تلك عن التصورات البنائية العامة،
والرؤى المعمارية الشاملة ، والذية
التشكيلية المبكرة (إذا جاز التعبير)

لتشييد النص على نسق أو انساق خاصة، ومن ثم النظرة البانورامية للمحيطة - إبتداء - بالعمل في كلية .. حتى وإن اعتورت هذه الكلية المبنية تجليات والتماعات غير متوقعة أثنااء الكتابة.

أما في حالة رؤوف مسعد، فلقد
أعطاني النص انطباعاً مؤكداً بأن
الجزء (المذكراتي) في العمل.. كتب
منفصلاً طول الوقت عن الجزء
(اليومياتي) .. عن الجزء الخاص
بوقائع السجن مثلاً.. عن الجزء
(الروائي).. الخ.

وأنه تم تضليل هذه الأجزاء، على طريقة "الكولاج" التشكيلي أو المونتاج السينمائي - فيما بعد - تضليلياً (خارجيا) .. يداخل بين هذه الأجزاء بعضها وبعض طول الوقت.. ربما



من تجاورها، منها إلى حاصل ضرب بما
يعنيه ذلك من تمازجها عضوياً معاً.

ولكن إذا تجاوزنا عن هذه
الملحوظات الفقهية الهيئة في نهاية
الأمر فلابد أن نعترف فوراً أننا بإزاء
عمل فذ في تاريخ الكتابة الإبداعية
العربية ليس لجرأته في اقتحام
المناطق المحرمة، كل المناطق
المحرمة بلا استثناء، فليس في هذا
الاقتحام للمحرمات كلها أو بعضها في
حد ذاته جديداً.. بل لعلنا نعرف أمثلة
كثيرة على ذلك، خصوصاً في السنوات
العشرين الأخيرة في الشعر والقصة
والرواية .. ليس هذا إذن هو مناط
القيمة في هذا العمل، وإنما أتصور أن
مناط هذه القيمة هو في تلك التجربة
الثرية والعميقة والمعقدة الأدوار
لتحرير الروح عن طريق الجسد.. تلك
الخبرة المؤلمة التي لم تجد ما تؤمن
به حقاً وتراهن عليه أبداً، وتعول عليه
قيمياً وجودياً وحياتياً .. سوى أجساد ..
تجربة الذات الإنسانية البصيرة التي
شرختها ازدواجية التجربة الدينية
وشكلانيتها، وأحبطها خواء تجربة
الانتقاء الأيديولوجية والعقائدية
وهشاشة، ومزقتها التناقضات الفادحة
للتجربة السياسية والاجتماعية .. ولم
تعثر على حريتها الحقة في كل هذه
المحاولات المتتابعة للانتماء والوجود
الواقعة عليه وعلى إنسانيتها!
كأنى بالكاتب يقول لنا.. لم نعد
نملك إزاء هذا القهر المركب المتعدد
المستويات إلا أجسادنا نمارس بها /
ولها / ومعها / وفيها حريتها
إنسانيتنا ..
ففي مواجهة السجن كان الجسد
معادلاً للحرية المفقودة ..

وفي مواجهة القهر الاجتماعي كان غريبة ليجوس في داخله/ داخلنا كاشفا عن تلك الجروح المتعدنة ، وعن الأغوار المتقيحة ، وعن الأعماق المتجمبة، وعن الجثث المتتفحة في داخلنا التي تحملها ونرمي بها كاللعنتات الأبدية التي لا مهرب منها ولا فكاك.. وبقدر جرأته في فعل ذلك.. بقدر ما نشعر بأننا نتنفس عبر رحلتنا مع الرواية هواء أكثر نقاء وأثنتا زداد خفة وانطلاقاً يرفع هذه الأعباء الفادحة عن كواهلنا وأرواحنا .. نعم .. هذه كتابة تحررك من الداخل، وتجعلك أكثر التصاقاً بجوهرك الإنساني الحقيقي في قوته وضعفه بلا مكياج ولأنفاق.

* * * *

تبني أهمية هذا العمل - فيرأى - كذلك .. من امتلاكه لخصيصة مهمة في كل أدب إنساني عظيم.. هو قدرة البطل على حمل دلالاته الحقة الكاملة كابسان فرد تعين له سمات الخاصة وملامحه المعينة وتميزه الإنساني وحياته المتجلسة العضوية الممتلئة بالوقائع والأحداث والملابسات والهموم والانكسارات .. إلخ، وقدرته في نفس الوقت وبينس الدرجة.. على تقديم نموذج كامل على مستوى أكثر تجريدا للإنسان العربي - في عهود التحرر من الاستعمار الذي دفعت الأجيال شمنه غاليا! - المصادر والمذل والمهان والمقهور والمهدى الإنسانية في ظل

وفي مواجهة البراءة والتحقق. وفي مواجهة الكبت الغاثلى والارعاب الدينى كان الجسد منطقة محورة من كل ذلك.. وفي مواجهة الحرب والموت والاحتلال الإسرائيلي - في بيروت مثلاً كان الجسد مكافناً للحياة والمقاومة وغريزة البقاء في ذروة الخطر والتهديد بالفناء والإبادة والعدم. وبرغم ذلك، لا تنتهي هذه الكتابة إلى الكتابات (المكتشوفة) في أدبنا العربي بقدر ما تنتهي إلى الكتابات (الكاشفة) .. هنا تشرع للذات بلغ درجة عالية من الأمانة والموضوعية والتجدد عن الاعتبارات والمواضيع والأعراف الاجتماعية التي لازالت ت Kelvin الغالبية العظمى من كتابينا وأدبائنا حتى المجيدين منهم .. هنا تحطم عمدى شجاع وتعريه فادحة لكل الجروح والقيوح والغورات التي مارستها جميعاً بشكل أو بآخر ، ووقدت وقوعاً مؤكداً في صلب خبراتنا في مراحل مختلفة من حياتنا.. ولكن هناك دائماً مذكرة صمت بإذانها .. هناك دائماً ما يشبُّ الاتفاق غير المكتوب وغير المعلن على إخفائها ودفتها وإهالة تراب الأعراف والتقاليد والاحترام الشكلي الخارجي الزائف عليها.

رؤوف مسعد يمسك ببعضه بجرأة

حكومات (الوطنية) وأنظمته العربية يستهان بقيمتها في تاريخ الرواية العربية الحديثة .. وتحتل مكانها - عن ثقة واستحقاق - في جدارية الإبداع المصري والعربي المعاصر.

- تقدم لنا.. كتابة جديدة وجريئة وجميلة، تضيف إضافة (كيفية) لا



"ماما أمريكا": عندما تحطم الوهم

وفاء كمالو

تنتمي مسرحية "ماما أمريكا" لمهدى يوسف ومحمد صبحى إلى الكوميديا الراقية حيث ابتعد العرض بها فى مجتمع أبوى متخلف. عن خلق عوالم زائفة يهرب إليها من خلال دموعها تتكلم مع أخيها "علام" شعبان حسين، مدرس التاريخ المتفرج ويغيب وعيه، واقتراب من تلك اللحظات التى يتكتشف فيها وعن جديد للمتلقي ليصبح أقدر على إدراك ما لا يفارقه الدخان الأزرق،

أما الأخ الثانى "عذاب" مجدى صبحى فهو شاب فى مقتبل العمر يستطع مواجهة الحياة لكنه شخصية انكالية بلوز بهروب من نوع آخر.. إذ يدعى أنه مصاب بكل الأمراض المستعصية ويظل طريح الفراش. وهناك نموذج عكسي يمثله الأخ الثالث.. "عاشور" (رياض الخولي) الشاب المتدق بالحياة والحيوية مهزومة ، مطلقة ، تعيش الاغتراب والتمزق والقهر والاستكانة، وقد يدور من حوله على حقيقته.

عندما يرتفع الستار يخطف أبصارنا نموذج متقن لتمثال الحرية فى عمق المسرح. يتغير الديكور سريعاً ويتحول إلى منزل عائلة (منافع) نعرف أن الأب: مات منذ أيام قليلة وترك للأبناء وصبة الابنة "عفاف" (ألفت إمام) امرأة مهزومة ، مطلقة ، تعيش الاغتراب والتمزق والقهر والاستكانة، وقد

ونسمع طرقات على الباب تعلن
قدوم عبود ، محمود أبو زيد أكبر
الأخوة، رجل أعمال - يدعى التقوى
بنقده تحت أقدام المراقصات.

هذه هي صورة عائلة "منافع" التي
تعيش واقعاتما محبطا هم فيه أسرى
التخلف والضلال، ويتجه كل منهم
للبحث عن قوة وهمية يحتمى بها
وأخيراً يصل المحامي وتفتح الوصبة
ذاته.

يتدفق حديث الأخوة فهم ينتظرون
فتح الوصبة لكنهم يتربّبون عودة
الراحل كان يمتلك خمسماة فدان -
الوثائق الرسمية تؤكد ذلك - الأب حدد
نصيباً لكل فرد - تنقاوم السعادة على
وجوه الجميع، فقد أتى زمن الأمانى
السهله، ثم ينتبهون إلى صوت
المحامي الذي لا يزال يقرأ آخر سطور
الوصبة حيث يوصى الأب أبناءه
بضرورة استعادتهم لارضهم التي
افتسبتها عائلة (الشفاط).

أما باقى الممتلكات فهي ذلك البيت
القديم المرهون الذى يقيمون فيه، وقد
كتبه الأب باسم "عايش" ليعمل على
استرداده، والسيارة المتهاكة للجميع.
ضاعت الأحلام السهلة، وأصبح على
الجميع أن يواجهوا التحدى
وتبدأ المنازعات الحادة، الأخوة
يريدون بيع العربية - الشيء الوحيد
الذى يمتلكونه جمِيعاً - وبالفعل تعرض
السيارة للبيع.. وتاتى سيدة الأعمال

يلتقى الجميع - يتواجهون وتتخوض
ـ أميرة كاملـ (هنا الشوربجي)
الحقائق الفائنة، عبود يهاجمـ
لتشريهاـ ثم يأتىهم النباـ الحزينـ لقد

الظروف على العمل فى أي مجال يحصل
مته على النقود، فهو فى الصباح عامل
بالصرف الصحى، وفي الظهيرة سائق،
وفى المساء طبال بالكتاريهات. وبلا
ضجة مفتعلة دون أن يدرى أخوتـ
ضاعت منه الحياة. وحتى تكتمل دوانـ
الحصار نعلم أنه قد تزوج من سيدة
مطلقة لها أربعة أبناء لكنها سرعان ما
تموت ليصبح هو أباً فعلياً لهؤلاء
الأطفال.

ويحصل عايش إلى منزل أسرته ،
يلتقى الجميع - يتواجهون وتتخوض
ـ أميرة كاملـ (هنا الشوربجي)
الحقائق الفائنة، عبود يهاجمـ

احتقرت سيارتهم والفاعل مجهم.. عايش أن "أميرة" هي ابنة مائة الشفاط التي اغتصبت الأرض، ومع ذلك يتم المشروع. لكن القضية لاتزال منظورة أمام القضاء.

يصبح عايش مديرًا للجمعية كمحاولة لاستقطابه والسيطرة عليه. ثم يصدر الحكم في قضية الأرض لصالح عايش. هنا ينتفض "شومان" عبد الله مشرف ابن عم أميرة ويرفض التسليم بالحكم، فوجوده المشبوه يجب أن يظل مزروعاً في قلب أرض "منافع".

ويتعاهد الأخيرة على مواجهة أميرة وشومان أو أمريكا وإسرائيل على المستوى الرمزي، لكنهم سرعان ما يختلفون وتفرقهم الأهواء والمصالح الشخصية.

وتقرر أميرة أن تتزوج عايش على أن تجبره بعد الزواج على كتابة توكل لها يمكنها من التصرف في كل الثروة والمتلكات. وفي ذات الوقت تتأمر مع "شومان" على تحويل عايش إلى مخ بشري مشوه، مرتد إلى مرحلة الطفولة الأولى ليصبح مسلوب الوعي والإرادة، والوسيلة هي استخدام عقار يدعى H.H.

وبأسلوب العزف على أوتار الغريرة، والرغبة في امتلاك قوة جنسية عالية يستطيع شومان اقناع عايش باستخدام العقار. ويتم الزواج - الذي

وكان الحادث بالطبع من صنع رجال السيدة (أميرة كامل الشفاط) التي لا يعرف الأخوة عنها شيئاً سوى أنها مليونيرة.

في الموعد المحدد تأتى "أميرة" التي تعى جيداً أخطورة اتجاه عايش إلى القضاء لحل نزاع الأرض المفتقبة.

ويحدث لقاء جذاب شديد التدفق والثراء.. كوميديا الموقف تعمق التناقض بين حبيتين، تفجر التساؤلات الساخرة وتلتهت وراء الإجابات المحاذرة، لايزال الأخوة يبكون على ضياع السيارة.. لكن "علم" مدرس التاريخ يؤكد لهم أن الاندلس قد هضاعت، والقومية العربية هضاعت، والقدس هضاعت..

ويعود ليردد واندلساه.. وتقرر السيدة أن تكشف وجودها الأنثوى لإغراء عايش وتحل محله أن يؤجر لها الدور الأسفل من منزلهم ليكون مقرأً لجمعية حقوق الحمير في العالم، ليتمكن من استعادة البيت المرهون ويتوافق على كتابة عقد إيجار لمدة ثلاث سنوات قابلة التجديد، وبواسطة حقوق الحمير سيمكن عايش من أن يوفر لنفسه وأخوهه وأولاده حقوق الإنسان.

وعند التوقيع على العقد يكتشف

اعتبره "عايش" وسيلة لاسترداد الحق - حيث تقطّع الدلالات حين تقرر "أميرة" أن تتسافر مع عايش إلى أمريكا لعرضه على الجمعية كحالة نموذجية تؤكد فعالية العقار، وهناك أمام تمثال الحرية يقف "عايش" ليهُو طفل صغير - فهو مازال يدعى التخلف العقلي - وتقرر أميرة أن تتركه وحده هناك ليضيع وتأتى اللحظة الفاصلة، حين يخلع الرجل قناع التخلف والردة والتزييف، ويعلن لزوجته وللعالم أنه مازال إنساناً يمتلك وعيه وإرادته وأنه مدرك لأبعاد وجوده.. ويطلق أميرة.. فالحياة بينهما قد انتهت.

تتزامن كلمات الأخيرة مع تحطيم تمثال الحرية الذي تتناشر أجزاؤه شظايا.

كان يذكر "حسين العربي". وأعمال النحت "محمد أمين" والتشكيلات الضوئية والسمعية، قد دفعت جمِيعاً بالعرض في اتجاه بلورة رؤيته الفكرية، وقد استطاع المخرج أن يحيل الرموز إلى وجودٍ حيٍ متدقٍ يبعث توتراً ثابضاً، لذلك اتسم ايقاع العرض بالسرعة والحيوية.

أما الأداء التمثيلي، فقد كان فريق العمل بالمسرحية على درجة عالية من النضج الفني والوعي بقدسيَّة المسرح ولم يلجنوا إلى الإسفاف أبداً.

استطاع مهدي يوسف، ومحمد صبحي: بالكلمة والحركة، بالفكر ولغة الجسد، أن يصنعوا مسرحاً حياً يدافعون فيه عن إنسانية الإنسان.

المسلوب - وتأتي الليلة الموعودة ويفشل الزوج فشلاً ذريعاً، ينهار أمامها كرجل .. وفي الصباح تحول "أميرة" إلى امرأة أخرى، شرسة حادة، تمارس تسلطها وساديتها دون مواربة.. وتطلب منه أن يتلزم أسلوب الطاعة وتنفيذه كل الأوامر. وسرعان ما يدرك الزوج أبعاد المؤامرة ويعرف حقيقة حقن H.H، فيتوقف عن استخدامها دون أن يخبر زوجته - لينجو من براثن التخلف العقلي والوعي المستلب.

في هذا الإطار الكوميدي بأخذاته البسيطة ظاهرياً الدالة المركبة - على المستوى الأعمق - يعيش المتلقى تلك الأوضاع التي ترسمها السياسة الدولية لبلداننا.

تظهر عايش بأنه قد أصيب بالتخلف العقلي فيتحول إلى طفل عنيد مشاغب، وتحاول أميرة أن تأخذ توقيعه على التوكيل العام لكنه يختفي وراء طفولته المختلفة ويراؤغها.

وفي مشهد شديد البلاغة تحاول "أميرة" أن تلقنه الكلمات ليقول .. ماما أميرة .. لكنه يردد .. ماما أمريكا.

نعم.. أصبحت أمريكا سيدة العالم .. ولكن مؤقتاً، فنظمها الاقتصادي المهيمن عالمياً ، يجري حالياً في مدار التفكك والانهيار.

يتوازن العبث الرأسالي في واقع البشر وفي فكرهم ورؤاهم مع عبث أميرة في الواقع عايش ووجوده المحطم

باسم الألم النازف مني

الأستاذة الكاتبة الكبيرة فريدة النقاش
كل عام وأنت بخير
باختصار

أصدقائي لملائكة العذاب تنهش قدمى..
هناك ذئاب المؤسسات الحكومية تطلب
مني اعترافاً على ورق بأننى مطحون
ولا أمتلك قوت يومى رغم أننى
اعترفت بذلك شفاهياً وتحملت ألم
اعترافى.. هناك أنقى إنسان يمنع خبر
مرضى فى الجرثال وهو أستاذنا صبرى
موسى.. هناك محمد أدم صديق عمرى
يتركنى للمؤسسات الحكومية وكأنه
لا يعرفنى رغم العيش والملح والسكر
فى بارات مصر

سيدى الفاضلة:
أنا موافق على أن أطرح كرامتى
بوجعى لكي تتعظ الناس.. هناك أنا
أمتلك قلباً لم يمتلكه نبىٰ من قبل كل

السرير يرفض جسدى.. الشوارع
تنظر لى بعطف.. هناك ذئاب فى
الأتوبيس لم ترحمنى وهناك قليل من
الملائكة تأخذ بيدى - هناك وجع فى
قدمى لم يتم طوال الليل.. هناك علاج
فى الأجهزةات ولم أجد النقود.. هناك
الله ينظر لى من السماء باحتقار لأنى
أعبد أمانى.. فائزلى على هذه الأرض

مثقفى جمهورية مصر العربية إلى كل
شيوعى حر شريف وليس إلى ذئاب
يمتلكون ملايين الجنيهات على
صدرهم

سيدى الفاضلة...

سعدنى السلامونى

لما المرض إللى فى رجلى كان
بياكلنى
أتمننت أهرب من جسمى
وأدخل جسم الواد الطفل الواقف على
باب الشارع
أحن على النسوان إللى تشنلى
المس شفافتهم بصباعى وأموت م
الضحك
أجرى على اختى المخطوبه وأهرب
في هدمها
أركب أتوبيس الصبح الزحمه وأشب

على الكرسى
أشتم فى الدولة وحاكمتها
وف القومية العربية
وف كتاب المقالات اليومية
وف آخر درجة سلم حالعن صدقاتى

وافتكر أمبارح
أنا وعيال الرحبانى
لما رمينا طيارتى
ووقعت أسيب لها فى الخيط.. وأسيب

كانت عاليه

أقسم لك بوجعى كل دقيقه تقوت
على وجعى ما بالك والأيام دهور، أقسم
لك بوجعى أن الجبلواى لم يتركنى فى
حالى ولو تغلبت على جبني الشديد
لحظة واحدة لانتحرت فيها.. وهذا
لايعنى بائنى ضعيف ياسيدتى، لا،
قولى فى ندائق أتنى زميل يتالم أغنى
الأغنياء بمفرداته وأفقر الفقراء لم
يمتلك مليما، ويكون هذا النداء إلى
إخوانى المثقفين الذين يتالمون فى
الحياة مثلى.

أستاذة فريدة
جميلك لن أنساه وأنا أرتاح لك
كثيرا لأننى سمعت عنك الكثير من
أصدقائى وأنا أكتب لك هذا لامن أجل أى
شيء فالموت فى عنق الأحياء قبل أن
يكون فى عنقى ومن أجل هذا أنا لن
أجمل مخلوقا على الأرض، وسلامى
سوف يكون بداية حياة جديدة بيننا
ولك خالص شكري وتقديرى ولك أيضا
هذه القصيدة.

سعدنى السلامونى

وأسيب

١٩٩٥/٢/١٢

أعلى من أمريكا
ومن كل الوطاوطيط الطايره
وانقطع الخيط
وقة من عينى على الأرض.. فتافتت الممدوه
فتافت
ومحطه
وقطر طويل
وآخر عرببيه إلى بتهرب م اللوحة
وأنعد والم تراب
أبني غيطان وجنبه وساقيه وقلة
ميءه
وتندوس الخلق
أنجبت سنة ١٩٩٥
ونجوم وقمر وسما
وفلاحين مفروزين في الطين
للسبيح
وأجيب تلت عيال مايفهموش أقعدهم
ع الكراسي
وأسمعيني الجبلاوي
وأنعد وأفتكر
الوجع إلى نايم في حضنی
والسنين الهربانيين
وإلى ماشين ع العجين مالخبطوه
والرسام إلى بيرسم
حقن



«أولاد حارتنا»: بين النقد الأدبي والقصنة

بتکفیر نجيب محفوظ. تزامن الاهتمام الكبير الذى لقيته رواية نجيب محفوظ المصادرية «أولاد حارتنا» مع محاولة اغتياله فى ١٩٩٤. وهذه هي الفتوى التى انطلق منها الإرهابيان اللذان حاولا طعن نجيب محفوظ... وبعد محاولة الاغتیال تذكر الجميع «أولاد حارتنا» مرة أخرى وتسابقت دور النشر والمصحف لنشرها وكتب الجميع عنها: المتخصصون وغير المتخصصين وإن كان غير المتخصصين أكثر، فمعظم ماكتب عن «أولاد حارتنا» لايندرج تحت تعريف النقد الأدبي... والأهم من ذلك أن مفهوم النقد الأدبي غير واضح بالمرة لدى غالبية القراء وبعضاهم من دارسي الأدب فهو مختلط بمفاهيم مثل «الوصایة».. «الإرشاد».. «التوضیح».. فمازال البعض يرى أن عقل القارئ المصرى يجب أن نشرت الرواية على حلقات فى جريدة الأهرام ولم تتعرض ولم يتعرض صاحبها للنقد أو اللوم أثناء النشر. وفي عام ١٩٧٧ صدر قرار بمصادرتها ولم تصدر فى كتاب عن أية دار نشر مصرية حتى الآن (صدرت في عدة طبعات بيروتية). عندما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨ تذكر الجميع راوية «أولاد حارتنا» واستند عليها أحد المشايخ عمر عبد الرحمن) عندما أصدر فتواء

فالعقل الناقد وحده هو العقل الذي لا يكتفى بأحكام وأقاويل وأراء الآخرين وإنما يصل إلى قناعات هو المستقلة. هذا هو العقل الحر المفكر الإيجابي المبدع، وهذا هو العقل الذي يقيم الحضارات ويحمني الحريات ويرفض الانحناء أمام قوى الإرهاب والمنع والمصادرة ويستطيع أن يقول لا في وجه من يضربون أعماق مصر ويمزقون الوطن. ولكن يبدو أن هناك من يريد سلب مصر أي فرصة لافراز وتربية مثل هذا العقل الناقد. إن معظم ما يكتب الآن عن «أولاد حارتنا» ليتناقش ما إذا كان الكاتب كافراً أم لا ما هو إلا عملية قرصنة ضد الأدب والإبداع والحرية وضد عقل القارئ المصري ولنتذكر أن الكتابة عن الروايات هي من صميم اختصاص نقاد الأدب فقط.

نجلاء أبو عجاج

معيدة بقسم اللغة الانجليزية

وأدابها

كلية الأدب جامعة الإسكندرية.

يكون تحت الحراسة ويجب أن يختار له الناقد/ الرقيب (وخاصة إذا كان يتبع موسسة دينية) ما يقرأ وما لا يقرأ. وإذا اتفق أعضاء إحدى المؤسسات التي لا تعنى بالأدب مطلقاً ولا تضم أياً من المتخصصين في الأدب أو الفنون أن عملاً بعينه يجب إلا يطلع عليه القارئ، المصري تكون النتيجة هي مصادرة هذا العمل الأدبي أو هذا الفيلم ويفطر عقل القارئ المصري تحت الحراسة وتظل قدرته النقدية ضيئلة وعديمة الفائدة، فالقدرة النقدية للعقل البشري لا تنمو إلا من خلال حرية القراءة والتفكير والكتابة والإبداع، ومصادرة أي عمل أدبي هي مصادرة لهذه الحريات جميراً، فهي مصادرة لحق الكاتب في التفكير والإبداع ولحق القارئ في الإطلاع والاستمتاع والقبول أو الرفض، وهي أيضاً مصادرة لحق شعب بأكمله في أن ينمي قدراته النقدية ولا تعنى بذلك القدرات النقدية الالزامية للنقد الأدبي فقط ولكن تعنى القدرات أو المهارات النقدية المستخدمة في الحياة بوجه عام.

الأستاذ عبد المنعم موسى: أدوات الحرية» كتابة ساخرة تتعلق على الأوضاع العامة وتنتقدتها ولكنها لا تحتوى على عناصر القصة المتكاملة من تفاصيل منتقاة ينشئ الكاتب علاقات فيما بينها بحيث تصل للقارئ حالة أو رؤية للعالم يستطيع المتلقى أن يميز بوضوح بينها وبين الحالة التي تحدها المقالة أو الخطبة السياسية أو المعادلة الرياضية وهو ما يمكن أن تسميه بسحر الفن وقدرته على إثارة الخيال ومخاطبة الوجدان ونقل المرسل إليه أو القارئ لحالة إنسانية جديدة تتأسس على التكثيف الشديد للغة هي قادمة من الحياة لكنها ليست بالضبط لغة الحياة. كما أن القصة رغم أنها تنتقل عن الحياة بعض وقائعها وتفاصيلها إلا أنها تقوم بإعادة تركيبها بحيث تنتج العلاقات الجديدة بين المفردات هذه الدلالات التي سيكون بواسع القارئ استخلاصها، وكلما تعددت الدلالات كلما كان النص أغنى وأكثر تركيباً.

إن «أدوات الحرية» هي مقالة مكتوبة بطريقة ذاتية تشابه المذكرات ووعي ورؤية للعالم.

* الصديق «الكلط بوسليمان» -
المغرب: مقالك عن مسرحية «يوم من هذا الزمان» لسعد الله ونوis ليس نقداً مسرحياً ولكنه ترجمة لمعنى النص كما لو أنه مقال تربوي أو أخلاقي خاصة أن بعض أحداث المسرحية تقع في المدرسة.
ذلك فإنك وصلت حتى في قراءتك للمسرحية كمقال إلى نتيجة جانبها الصواب من قبيل «إن هذه القضايا والمشاكل التي تطرقت إليها المسرحية لا تخص مجتمعاً معيناً.. بل إنها تعبر صادق لواقع (والصحيح عن الواقع) كثير من المجتمعات المعاصرة..» ففي كل المجتمعات هناك مشكلات وقضايا مثارة دائمةً لكن الفن هو تحديداً روح الخصوصية. ولذلك لم تتعامل مع المسرحية كعمل فني أفلتت منك هذه الروح..
نقد المسرح لاينهض على المقولات ونقائضها ولكن على البناء بشكل أساسي والعلاقات المتشابكة بين عناصره، وكيف يفخси هذا إلى أفكار

بوابة الحلواني في دكان الزلباني

صلاح عيسى

لعل السيناريست "محفوظ عبد الرحمن" هو الوحيد بين كتاب الدراما التليفزيونية العرب المؤهل تأهيلاً حقيقياً ، لكتابية الدراما التاريخية، فضلاً عن موهبته الدرامية ودراساته في التاريخ وحبه أية، واحاطته التامة به، ورؤيته الشاملة والصحيحة له فهو يملك دأباً غريباً وبالتألي مصداقتيه. وهو ما يجعل من أعماله نماذج راقية ومتفردة للدراما التاريخية التي تعتمد على الموهبة الخلاقية والبحث الدؤوب. وتنطلق من رؤية شاملة وصحيفة لما جرى في التاريخ.

ولابد أن هموم العصر الذي نعيش فيه كانت تزخم قلب "محفوظ عبد الرحمن" حين اختار أن يعود إلى العقود المتوسطة من القرن الماضي، وأن يبدأ من مشروع حفر قناتة السويس - الذي كان بداية تسلل النفوذ الأوروبي إلى مصر - ليتخد من تلك الفترة موضوعاً لمسلسل "بوابة الحلواني"

والصحيحة له فهو يملك دأباً غريباً على البحث في مصادره، يقوده للعثور على ما يريد من التفصيلات الدقيقة للحياة في العصر الذي يكتب عنه - وهي مفردات لا يستغنى عنها كاتب هذا النوع من الدراما - مفضلاً أن يبذل هذا المجهود الشاق عن أن يستسهل فيتخيلها، ويفقد العمل صلته بعصره

على نسبة لزمنه، فلم يقع في اغراء توظيف التاريخ في الاسقاط الفج، على الحاضر، وهو أسلوب أفسد كثيراً من الفن وكثيراً من التاريخ ولم يقدر له مبرر، وتعذر عن توظيفه في مكاتب الدعاية الحكومية، التي أدمت فتوتها تشويه الماضي لحساب الحاضر، فكان أول عمل درامي - منذ يوليو ١٩٥٢ - ينصف حاكماً من أسرة محمد على، هو الخديوي "إسماعيل"، الذي لم نره طوال هذه المدة على الشاشة إلا وهو يرقص عشرة بلدي أو يغازل النساء، وهو ما يشهد لمؤلفه بالنزاهة العقلية والاستقامة الفكرية، فضلاً عن مزاياه الكثيرة الأخرى.

لنجد أمامنا مشهداً مصرياً يكاد يعاثر المشهد العربي الذي نعيش فيه اليوم، وليتجول بنا بين تفاصير خريطة سياسية وفكرية واجتماعية للعالم ولن مصر، منذ ما يقرب من قرن ونصف القرن: الصراع بين الداعمين، إلى الاستقلال والعلم والديمقراطية وبين الذين يسعون إلى إعادة مصر لتكوين ولاية عثمانية، بدعوى الحرص على روابطها بمركز الخلافة الإسلامية، وبينهم وبين الذين يتأمرون في إلحاقها بأوروبا، باعتبار أن ذلك هو الباب الوحيد للتحضر والتقدم من خلال شخصيات تجسد كل تلك التفاصير وتجمع بين الملوك والصالิกين، وبين عتناة المسافة وكبار المصريين وبين الجواصيس والمحابيـس، وبين الأكواخ والقصور، بعضها شخصيات تاريخية أو الأخرى متخيلة، لكنها تبدو جمـعاً كما لو كانت شخصيات حية وحقيقة، تعـيد تخليق صورة العصر من خلال شبكة من العلاقات الإنسانية، ربطت بين أسرة من الطبقة الوسطى هي أسرة الحلـوانـي - التي استولت شركة القناة على جانب من أرضها - وبين كل رموز ذلك العصر. لكن هموم اليوم التي يطل منها محفوظ عبد الرحمن على مشهد ذلك العصر لم تمنعه من الاحتفاظ له بخصوصيته، ومن الحرص



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarab.com



دعاة للترشيح لجوائز مؤسسة جائزة
عبد العزز عود الباطلي
 للإبداع الشعري

الدورة الخامسة
دورة أعمدة العرواني

تعلن المؤسسة عن فتح باب الترشح لجوائزها في دورتها الخامسة
 دورة أحمد مشاري العدواني 1996/95 وذلك في المجالات التالية:

جائزة الإبداع في مجال الشعر:

وقيمتها أربعين ألف دولار، وتنفتح لواحد من الشعراء العرب الذين أسهموا بابداعهم في إثارة، حركة الشعر العربي من خلال
 عطاء شعري منفرد.

1

جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر:

وقيمتها أربعين ألف دولار تسمى - لجمل الأعمال- لواحد من نقاد الشعر ودارسيه من يبذلوا جهوداً متتالية في تحليل
 المصطلح الشعري وتفسيرها أو دراسة ظاهرة فنية محددة وفق منهج تحليلي يقمع على أساس علمية موضوعية، وإن تكون
 دراسته مبتكرة وذات قيمة فنية عالية تضيف جديداً للدراسات النقدية في مجال الشعر.

2

جائزة أفضل ديوان شعر:

وقيمتها عشرين ألف دولار وتنفتح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في 31/10/1995.

3

جائزة أفضل قصة:

وقيمتها عشرة آلاف دولار وتنفتح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى الحالات الأدبية أو الصحف أو الدواوين
 الشعرية خلال عامي 1995/1994.

4

جهات الترشح

الجامعات والمؤسسات الثقافية والهيئات الحكومية والأهلية واتحادات الأدباء
 مع ضرورة ارفاق موافقة المرشح خطياً على ذلك، ويمكن للشاعر أو الناقد أن يتقدم مباشرة

الشروط تتطلب من مكاتب المؤسسة

القاهرة: ص.ب 509 الدقي 12311 الجيزة- ج.م.ع. هاتف: 3027335

عمان: ص.ب 182572 عمان الوسطى -الأردن - هاتف: 685736

تونس: ص.ب 107 تونس 1015 - هاتف: 560707

الكويت: ص.ب 599 الصفاة 13006 الكويت - هاتف: 2430514

المراسلات

ترسل طلبات التقديم والترشح لجوائز المؤسسة باسم أمينها العام على العنوان التالي:

ص.ب 509 الدقي 12311 الجيزة- ج.م.ع. هاتف وفاكس: 3027335